

شؤون

حالة شعرية



صلاح فضل



الدار المصرية اللبنانية

محمود درویش

حالة شعرية

درويش ، محمود، 1941-2008
محمود درويش : حالة شعرية / صلاح فضل
ط 1. - القاهرة : الدار المصرية اللبنانية ، 2010.

144 ص ؛ 21 سم
تدمك : 5 - 621 - 427 - 977 - 978

1 - الشعراء العرب .
أ - العنوان . 928.11

رقم الإيداع : 15343 / 2010

©

الدار المصرية اللبنانية
16 عبد الخالق ثروت - القاهرة .
تليفون : 23910250 202 +
فاكس : 23909618 202 + - ص.ب 2022

E-mail: info@almasriah.com
www.almasriah.com

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة
الطبعة الأولى : رمضان 1431 هـ - سبتمبر 2010 م

محمود درويش

حالة شعرية

صلاح فضل

الدار المصرية اللبنانية

إهداء

إلى حفيدتي الموهوبة دارين

أعرف يا صغيرتي أن أبويك - حرصًا على مستقبلك -
زجّاك في التعليم الأجنبي ، فباعدا بينك وبين ميراثك في
الحرف العربي ، ولكن الشعر تسرب إلى خلاياك فسكبت
عطرك بالإنكليزية ليحمل روح الشرق إلى لغة العصر .
فلعلك إن تمثلت هذه السطور أن تعودني إلى نبعك
الصافي .

صلاح فضل



مفتتح

لا يحتاج الحديث عن الشعرية - بمنطق النقد الحديث - مقدمة عن الشاعر ، خصوصًا في حالة محمود درويش (1941 - 2008)؛ لأنه لا يزال بعد رحيله الموجه يتسرب كالضوء إلى صفحات الصحف العربية ، ويمتد بحضوره الباهر إلى جوف الغياب ، على حد تعبيره . ما زال درويش يتجذر بعمق أكثر في الوجدان العربي بأكمله ، فيكتسب يقين الخلود وهو يترأى كالطيف الشفيف في أجواء العواصم التي طالما شهدت مواسمه وأنداءه .

لكن محمود درويش يظل حالة شعرية متفردة ، تستحق التأمل مليًا في سياقاتها الإبداعية والنصية . كانت حياته مأزقًا وجوديًا محكومًا بتفاصيل حالته الشعرية ، عاش موزعًا بين الأزمنة والأمكنة والقصائد؛ إذ ينبت في بيئة عفوية لا تكاد ترشحه لأي مستقبل ، يولد في قرية «البروة» من قضاء مدينة عكا في الجليل الغربي بفلسطين لأسرة ريفية بسيطة ، أب مزارع وأم قروية وسبعة إخوة من ذكور وإناث ، يهزم زلزال النكبة عام 1948 فينزحون قسرًا عبر الحدود إلى القرى اللبنانية ، لكنهم لا يلبثون أن يدركوا قسوة الاقتلاع وضرورة التثبيت بالأرض فيعودون متسللين إلى موطنهم ؛



حيث يجدون قريتهم وقد محيت من الأرض التي تهودت وأصبحت أمكنة مسيَّجة بالأسلاك ومسماة بكلمات عبرية غازية .

يحكي محمود -بأسى- قصة هذا الهروب ، فيقول إنه كان حينئذٍ في السادسة من عمره ، يلتبس الأمر على الكتاب فيحسبون أنه ولد عام 1942 ، لكن مؤرخه الأول - رجاء النقاش - يواجهه بهذا اللبس ، فيعترف بأنه ولد عام 1941 لكن الأمر اختلط عليه . ظل الالتباس عالقاً بوضعه في الداخل ، حيث يعيش بلا هوية ، يكمل تعليمه الثانوي فحسب بمناهج تتراوح بين اللغتين العربية والعبرية ، ثم تضيق به القرية فيرحل إلى مدينة حيفا عام 1960 ، حيث ينضم هناك إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي المؤسسة الوحيدة التي تعترف بحقوق السكان الأصليين في المواطنة ، والتي تتيح له العمل بالصحافة والكتابة والشعر ، يكتب بالعربية في جريدة «الاتحاد» يرأس وهو ما زال شاباً تحرير مجلة «الجديد» لكنه يعاني مع رفاقه وطأة السجن والاعتقال والإقامة الجبرية .

تنبثق في هذا العقد الثالث من عمره نافورة الشعر في قلبه وعلى لسانه . يصل رذاذها بفضل غسان كنفاني إلى القاهرة ، تحتفي به مصر وبريفقيه سميح القاسم وتوفيق زياد ، يشر بهم رجاء النقاش ويكتب عنهم بولّه من يلتمس الأمل ويقاوم الإحباط . يبرز صوت محمود من بينهم صاقياً مدهشاً في تصويبه المحكم نحو «دائرة الهوية» يتم تدشينه عن بعد زعيماً لهؤلاء الشباب . لكن القلق الذي يركبه ، «كأن الريح تحتّه» ، على حد تعبير المتنبي الذي اتخذه درويش شعاراً مطبوعاً على ديوانه ، يحمله إلى السفر بعيداً ، يحاول الذهاب إلى فرنسا فتحول أوراقه دون ذلك ، فهي بطاقة إسرائيلية لا تنسب



له جنسية محددة ، يكرر المحاولة بنجاح ويذهب إلى موسكو للدراسة ، فيظل بها عامًا وبعض عام 1970م ، لكنه لا يلبث أن يدرك بنزوعه العربي العارم وثوقه الشديد للتحقق الإبداعي أن ما حسبه جنة المهجر لا تقدم له سُلالة الشهرة ولا حوريات المجد ، كان يفو للعاصمة العربية التي تربى على وهج ثقافتها ، ألقى بعصاه في القاهرة عام 1971 مقررًا عدم العودة إلى معتقله في الأرض المحتلة ، كان دخوله إلى القاهرة كما يقول من أهم الأحداث في حياته الشخصية ، «فُتِنْتُ بكوني في مدينة عربية ، أسماء شوارعها عربية والناس فيها يتكلمون بالعربية ، وجدت نفسي أسكن النصوص الأدبية التي كنت أعجب بها ، فأنا أحد أبناء الثقافة المصرية» .

التقى محمود بكبار الكتاب المصريين ، بل انضم إليهم في نادي «كتاب الأهرام» وهو لا يزال في الثلاثين من عمره ، رافق توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وبنيت الشاطيء ، صادق شعراء مصر الذين كان يقرأ لهم ويتأثر بهم صلاح عبد الصبور وأحمد حجازي وأمل دنقل وعبد الرحمن الأبنودي ، احتفى به كبار النقاد وتمت كما يقول «ملايح أهم تحول في تجربته الشعرية في مدى عامين» ، ولكن مقامه في القاهرة لم يمتد إلى أبعد من ذلك ، كان عصر السادات قد بدأ يزحف إلى شوارعها..

ركب درويش مرة أخرى ربح القلق وذهب ليقضي عقدًا كاملاً من السنوات في باريس الشرق وعاصمة الكتاب «بيروت» ، لكن جذوة حرائق الحروب الأهلية والعربية كانت قد أضرمت فيها ، تحمل درويش ضراوة العيش في أتون صراعاتها - وارتبط بمنظمة التحرير الفلسطينية وأصبح رئيس تحرير مجلة «شؤون فلسطينية» ، ثم أوكل إليه «ياسر عرفات تأسيس

مجلة ثقافية رفيعة هي «الكرمل» وخيّرته في العاصمة التي يريد أن يصدرها منها أو يقيم فيها ، ترك بيروت عام 1981 ليقيم في عاصمة النور الأوروبية «باريس» ويصدر المجلة من قبرص، متردداً على تونس ، حيث أصبح الشاعر الأثير عند الزعيم الكبير، تم اختيار درويش عام 1987 عضواً باللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير وأسندت إليه - على كره منه فيما يبدو - رئاسة المجلس الأعلى للثقافة والإعلام ، لكنه لم يلبث أن استقال من هذه المناصب، بل ورفض تولي وزارة الثقافة في السلطة عقب توقيع اتفاقية «أوسلو»، كانت الحالة الشعرية بالنسبة إليه هي المدار الذي يشبع قلقه ويداوي جراح روحه ويشعل جذوة إبداعه .

وعلى الرغم من اقترابه الشديد من الزعيم التاريخي «ياسر عرفات» بل وتحريره بالمشاركة أو منفرداً لبعض خطبه المهمة في المحافل الدولية وإطلاقه لبعض الشعارات التي دخلت ذاكرة التاريخ مثل «لا تدعوا غصن الزيتون يسقط من يدي»، بالرغم من كل ذلك فقد ظل منذ بداية التسعينيات حتى رحيله ينتقل بين بيته في عمان ورام الله ، في حالة من القلق والحصار ، تتراوح بين الصحة والمرض ، بين الرضا والرفض ، بين الإقامة والترحال ، واضعاً نصب عينيه دائماً تربية وعيه الشعري بالواقع ، وتنمية قدرته الإبداعية بالقراءة والتأمل ، ومدماً لهذا الولع الزمن بالتجاوز واللهفة إلى ممارسة التحولات الدائبة في أسلوبه وتقنياته ورؤيته ، بعد أن كان قد نجح في التخلص مما يعوق حركته الإبداعية ..

ولأن حياة الشعراء لا تحسب بالسنوات ولا بالأماكن فحسب، بل تقاس في نهاية المطاف بما أنجزه الشاعر من قصائد ومجموعات، وما أحدثه من أثر



في نمو الشعرية التي يكتب بلغتها ، فإن حصاد محمود درويش قد شارف ثلاثين ديوانًا شعريًا ، منذ تلك المجموعة الأولى «عصافير بلا أجنحة» التي أسقطها من حسابه عند النشر الأول لأعماله الكاملة ، إلى تلك الدواوين التي تركها تمثل بداياته الشعرية «أوراق الزيتون» 1964 وعاشق من فلسطين 1966 ومرورًا بعلاماته الكبرى في «حصار لمذائح البحر» 1986 و«أرى ما أريد» 1990 ثم «أحد عشر كوكبًا» 1993 و«لماذا تركت الحصان وحيدًا» 1995 حتى «كزهر اللوز أو أبعد» 2005 و«أثر الفراشة» 2008 ، إلى جانب عديد من الكتب النثرية والرسائل والسير . كل ذلك يجعل تأمل ملامح شعريته العاشقة واستنكاه تجلياتها المتحولة ، بمناهج نقدية متجددة، متعة جمالية حقيقية ، ومطارحة نصية تحاول اقتناص رحيقها المفعم بسحر اللغة ونشوة المغامرة وعطر الفن في فصول متتالية ، يربطها نسق موصول من المحبة والتفهم الودود.



الفصل الأول
شعرية العشق

كان محمود درويش لا يزال في العشرينيات من عمره عندما أصدر ديوانه الأول «أوراق الزيتون» 1964 وأعقبه بالثاني «عاشق من فلسطين» 1966، وكنت في هذه الأثناء في بعثتي للدكتوراه في مدريد دون أن أسمع شيئاً عنه، ثم مُنيتُ - مع أبناء جيلي - بدهشة النكسة فلم أجد في مغربي ما يشفي عبرتي المهرقة سوى قصائد نزار قباني «هوامش على دفتر النكسة» التي كنا ننداؤها كجرات المسكنات، اقتربت في هذه الأثناء من المستعرب الإسباني المتحمس للقضايا العربية «بدرو مارتينيث مونتايث» فوجدته مشغولاً بترجمة نصوص مختارة لمجموعة من شباب الشعراء العرب يطلق عليهم «شعراء المقاومة». راجعت معه ترجمة قصيدة محمود درويش «بطاقة هوية» إلى الإسبانية، أخذت بشعريتها الطازجة وهي تنطلق لتعلن مولد إنسان عربي يتمرد على قدر الهزيمة ويعلن انتصاره الروحي، شعرت حينئذ - بشكل مبهم - بقرابة هذا الأسلوب من شعر نزار قباني نفسه في قدرته المذهلة على تجسيد المشاهد وتحويل الدلالات الغائمة إلى معالم ملموسة لا يختلف على إدراكها أحد.

لم ألبث أن قرأت لنزار الذي كان حينئذ يعمل ملحقاً ثقافياً في السفارة السورية بمدريد ترحيباً شعرياً حاراً بهؤلاء الشباب الذين وجد فيهم صوتاً ثورياً يفتقده، أخذت أقرأ لرفاقي من العرب والإسبان كلمات درويش



«سَجُلٌ / أَنَا عَرَبِي / وَرَقْمُ بَطَاقَتِي خَمْسُونَ أَلْفَ / وَأَطْفَالِي ثَمَانِيَّةٌ / وَتَأْسِغُهُمْ
سَيَأْتِي بَعْدَ صَيْفٍ / فَهَلْ تَغْضَبُ» .

عرفت بعدئذ كيف حط درويش رحاله في القاهرة بعد أن رصدته عين الناقد البصير «رجاء النقاش» واحتضنته مصر، وكيف تحول منذ بداياته إلى رمز شعري وسياسي، ثم لم يلبث أن تخطى منطقة الرمز ليصبح أسطورة حية. تابعت إنجازاته الإبداعي بشغف ولهفة ، وعندما توفرت على رصد الملامح الأسلوبية التي تجسدت في الشعر العربي المعاصر فوجئت بظاهرة لافتة تميز شعر درويش تتمثل في قدرته الفذة على التحول من أسلوب إلى آخر ، فقد بدأ شاعرًا غنائيًا حسيًا يقتفي أثر أستاذه نزار قباني، لكنه كان يضممر إعجابًا بعروبة المتنبي وقدره على استيعاب تيارات الشعر العربي والغربي بأكملها، لم يلبث حيثئذ أن بدأ يتلملح في إهاب الأسلوب الحسي ويطمح إلى كتابة قصيدة ملحمة عظمى كما كان السياب يتمنى.

لكن شروط الشعر الملحمي لم تعد تتوافر في العصر الحديث من حيث عبادة البطولة واليقين بالغيب ومعايشة الأساطير، سيحاول درويش اجتراح هذه القصيدة بمنطق آخر معاصر في ملاعبة الموت والإنشاد للحياة في رائعته «جدارية»، اكتفى درويش بممارسة القصيدة الدرامية المتعددة الأصوات التي كان قد برع فيها صلاح عبد الصبور ، ومارس كذلك في عدد من دواوينه الشعر الرؤيوي الذي حمل لواءه عبد الوهاب البياتي..

ثم واجه شاعرنا النقلة النوعية الفادحة التي أحدثها أدونيس بأسلوبه التجريدي، الذي كان قد استشرى عند شعراء الحداثة امتثالاً لتطور أشكال التعبير الفنية من التصوير إلى التجريد في الرسم والموسيقى والعمارة، وخاصة

التجريد الأساسية هي التشتت وغياب الموضوع والبعد عن تمثيل التجارب الواقعية المباشرة التي يمكن أن يتعرف عليها القارئ ، لكن محمود درويش لصيق - رغم أنفه وإرادته معاً - بموضوع أساسي هو قضية وجوده وهويته ومأساة شعبه مهما كانت التجارب الأخرى الوجدانية أو الفكرية التي تتراءى عبر سطره وقصائده، ومن ثم فإنه لا يمكن أن يكون شاعراً تجريدياً خالصاً، هنا ابتكر محمود درويش أسلوبه المتميز الخاص، فهو داخل إطار كل قصيدة يثبث عددًا من الإشارات الرامزة التي يسهل على قرائه ومستمعيه أن يفهموها في ضوء التواطؤ المشترك على مقصديّة واحدة هي قضية فلسطين، كل شيء عندئذ يصلح لأن يكون رمزًا متناغمًا ومفهوماً مع صعوبته وتشتته واحتفاظه بخاصية الإدهاش ..

استطاع درويش أن يدخل في كل قصيدة «موتيفات» جديدة ولقطات منسوجة بمهارة فائقة تحيل على عالمه الخاص وتحول دون ضياع المعنى وحيرة المتلقي في تحديده عند استعصاء الفهم المنطقي المشترك. استطاع درويش - مثل كبار الفنانين التشكيليين أنفسهم - أن يثبث رموزه ويطلق إشاراتِهِ ويخطط هندسته للقصيدة مجددًا في نسيجها وتقنياتها ودرجة كثافتها في كل مرة يمارس فيها مغامرة الكتابة كأنه يولد من جديد، حتى أصبح بوسع قرائه متابعة المتجذر المستعصي من إنجازاته، وإمساك الذبذبات الخفية المبتوثة فيها والانبهار بقدرته على التنقل الرشيق ما بين أشد الإشارات بساطة ومباشرة وأكثرها خصوبة رمزية وشفافية دلالية.

أصبح بالنسبة لي مشهداً نقدياً مثيراً للتأمل دائماً أن أرى عشرات الآلاف من مختلف الأعمار والثقافات يتزاحمون على المدرجات الواسعة لسماع شعر درويش مع أنهم لا يطبقون قراءة قصيدة حدائية واحدة، حقق درويش المعادلة

المستحيلة من الجمع بين الشعر الحقيقي وسحر التلقي «وكاريزما» الإلقاء، لم يكن يخضع لابتزاز هذا الجمهور ورفض منذ زمن طويل أن يعيد إنشاء بطاقة هويته الأولى قائلاً لهم «ارحمونا من هذا الحب القاسي». كان يريد التخلص من جاذبية القضية الفلسطينية ليدخل في منطقة أرحب هي جاذبية الشعر الإنساني الخالد الذي يحتفظ بقوته في كل اللغات والأزمان.

تالت بعد ذلك مغامرات درويش الإبداعية لتتجاوز حدود الحداثة المستقرة عند منطقة التجريد، ولتقدم مزيجاً جديداً من التعبير المكثف حيناً والملطف حيناً آخر عن هموم الإنسان في الحب والموت والخلاص، أخذ درويش يمدق في مرآة الذات التي تعكس تحولات الوطن والعالم من حوله وهو يكتشف «طزاجة» الشعر وقدرته على تفجير الإيقاع، وتوليد أشكال التعبير عن أدق الحالات الداخلية للإنسان خلال معانيته للكون، وظلت هناك مجموعة من الرموز المكثفة يعيد تخليقها بمهارة فائقة من ديوان إلى آخر دون أية شبهة في التكرار، فهذه القدس، مثلاً، لا يمكن أن تغيب طويلاً عن شعره يراجعها مرة باعتبارها «امرأة من حليب العصافير» مستحيلة النيل، ويراهم مرة أخرى حلماً لا يمكن أن يفارق جنونه فيقول عنها :

«في القدس / أغني دَاخِلَ السُّورِ الْقَدِيمِ

أَسِيرُ مِنْ زَمَنِ إِلَى زَمَنِ، بَلَا ذِكْرِي

نُصُوءِي فَإِنَّ الْأَنْبِيَاءَ هُنَاكَ يَقْتَسِمُونَ

تَارِيخَ الْمُقَدَّسِ، يَضَعُونَ إِلَى السَّمَاءِ

وَيَرْجِعُونَ أَقْلَ إِخْبَاطًا وَحُزْنًا، فَاَلْمَحَبَّةُ

وَالسَّلَامُ مُقَدَّسَانِ وَقَادِمَانِ إِلَى الْمَدِينَةِ».



لكنه سرعان ما يدرك أنه قد أمعن في الحلم بهذا المستقبل، فيارس تقنية النقل التي تتميز بها الأحلام، فيناجي صوت القصيدة ما تكتنزه الأحجار من نور وما يندلع فيها من الحروب، ويجرب أن يكون هو «الآخر» بينما يسير في نومه لا يرى أحدًا وراءه أو أمامه، حتى يصبح «غيره» في التجلي، وتتحقق له وحدة الوجود، فتنبث فيه كلمات النبي «أشعيا» في العهد القديم الذي عرف كيف يعتمر قطارته حتى الثمالة التي تقول «إن لم تؤمنوا لم تأمنوا» ويعيد تجربة ابن عربي في وحدة الأديان بإطار عصري جديد يختزل في ذاته جوهر الدين بحثًا عن الأمن والإيمان للنفس وللغير في آن واحد فيقول:

«أَمْشِي كَأَنِّي وَاحِدٌ غَيْرِي / وَجَزْجِي وَزْدَةٌ
بَيْضَاءُ إِنْجِيلِيَّةٍ، وَيَدَايِ مِثْلُ حَمَامَتَيْنِ
عَلَى الصَّلِيبِ مُخْلَقَانِ، وَمُحْمِلَانِ الْأَرْضَ
لَا أَمْشِي، أَطِيرُ، أَصِيرُ غَيْرِي فِي التَّجَلِّي
لَا مَكَانَ وَلَا زَمَانَ فَمَا أَنَا
أَنَا لَا أَنَا فِي حَضْرَةِ الْمِعْرَاجِ، لَكِنِّي أَفَكِّرُ
وَحْدَهُ كَانَ النَّبِيُّ مُحَمَّدٌ / يَتَكَلَّمُ الْعَرَبِيَّةَ الْفُضْحَى
وَمَاذَا بَعْدُ. مَاذَا بَعْدُ صَاحَتْ فَجَاءَةُ جُنْدِيَّةٍ
هُوَ أَنْتَ ثَانِيَّةٌ أَلَمْ أَفْتُلْكَ
قُلْتُ قَتَلْتَنِي، وَنَسِيتُ مِثْلَكَ أَنْ أَمُوتَ،

فبعد أن يتوحد الكون في عين الشعر، ويصبح الجرح وردة إنجيلية بيضاء
ويطير الحالم فوق الزمان والمكان حتى يقف في حضرة المعراج المحمدي
يصحو من حلمه النبوي على صبيحة الجندي الصهيونية التي قتلت من قبل،
فيعيد لها المفارقة المستحيلة بأنه - مثلها - نسي أن يموت .

تظل حدائث محمود درويش التعبيرية المميزة كامنة في قدرته على صياغة
اللفظات التعبيرية الخاصة والإسنادات المجازية الخارقة، والقادرة على تخليق
حالة التوتر وقلق المعنى مع بلورة الرؤية، كما تتمثل في استشارة لحظات
الوجد وحالات التأمل واستحضار المشاهد البصرية المثيرة للمتخيل
الشعري والكفيلة بنقل حالة العدوى إلى المتلقي.

وكل دواوين درويش تقدم لنا عشرات النماذج الناجحة لهذه التقنية
الأسلوبية الخاصة، لكننا نكتفي في هذا السياق بنموذجين، أحدهما من آخر
أعماله قبل الثرية في ديوان «كزهر اللوز أو أبعد» والثاني من آخر قصائده
الوداعية «لاعب النرد» حيث غلب عليه الطابع السردى ممتزجاً بالأسلوب
الغنائي، وقاوم فيه الحس المأساوي الفادح بالحياة والشعور الطاعغي بحضرة
الغياب والموت؛ ليتحول إلى تشعير لحظات الحياة مع ارتفاع نبرة الجذل
والفرحة المضادة لما يبدو على سطح الواقع العربي الراهن، فيقول مثلاً في
قصيدته عن «المقهى والجريدة» معيداً تجربة نزار قباني في مقاربة قصيدة
الشاعر الفرنسي «جاك بريفير» وإهدائها إليه، لكن درويش يتناول الموضوع
بمنطقه المتميز قائلاً :

«مقهى، وأنت مَعَ الْجَرِيدَةِ جَالِسٌ

لَا، لَسْتُ وَخَدَكَ، نِصْفُ كَأْسِكَ فَارِغٌ

وَالشَّمْسُ تَمْلَأُ نِصْفَهَا الثَّانِي ...

وَمِنْ خَلْفِ الرُّجَاجِ تَرَى الْمُشَاةَ الْمُسْرِعِينَ

وَلَا تَرَى (إِخْدَى صِفَاتِ الْغَيْبِ تِلْكَ / تَرَى وَلَكِنْ لَا تُرَى)

كَمْ أَنْتَ حُرٌّ أَبَها الْمَنْسِي فِي الْمَقْهَى،

فَلَا أَحَدٌ يَرَى أَثَرَ الْكَمَنْجَةِ فِيكَ

لَا أَحَدٌ يُحْنِلِقُ فِي حُضُورِكَ أَوْ غِيَابِكَ

أَوْ يُدَقِّقُ فِي ضَبَابِكَ / إِنْ نَظَرْتَ إِلَى فَنَاءٍ وَأَنْكَسَرْتَ أَمَامَهَا

كَمْ أَنْتَ حُرٌّ فِي إِدَارَةِ شَأْنِكَ الشَّخْصِي / فَاصْنَعْ بِنَفْسِكَ مَا تَشَاءُ ...

فَأَنْتَ مَنْسِيٌّ وَحُرٌّ فِي خَيَالِكَ / لَيْسَ لاسْمِكَ أَوْ لَوَجْهِكَ هَا هُنَا عَمَلٌ

ضَرُورِيّ .

وسنعود لهذه القصيدة بالتأمل فيما بعد، كما سيعود درويش بعد ذلك لمشكلة الدهشة أمام اسمه واعتباره مجرد مصادفة، مثله في ذلك وطنه وقصيته وحياته وشعره وكيونته في قصيدته الختامية اللاذعة «لاعب النرد» التي أوشك فيها أن يقطع دورة كاملة ليعود شاعراً شبه تعبري كما كان في بدايته، لكنه هذه المرة أصبح مشحوناً بالفلسفة والفكر الشعري، والخصوبة الأسطورية والقدرة الخارقة على تحويل الكلمات العادية إلى قطع مشعة من جوهر الشعر الثمين الخالد على مرّ العصور، وإدراكه نتيجة لهذه الخبرة الإنسانية والجهالية المتراكمة بأن الموت الذي يلاعبه ويتنظر انتصاره عليه ليس سوى حدث عارض في المصير الممتد عبر أعراق الوجود، سينشد للحياة وهو على شفا الموت قائلاً:

«لِلْحَيَاةِ أَقُولُ، عَلَى مَهْلِكِ انْتِظِرْنِي

إِلَى أَنْ تَجِفَّ الثُّمَالَةُ فِي قَدَحِي

فِي الْحَدِيقَةِ وَزْدٌ مُشَاعٌ، وَلَا يَسْتَطِيعُ الْهَوَاءُ

الْفِكَاكُ مِنَ الْوَرْدَةِ / انْتِظِرْنِي لِئَلَّا تَفَرَّ الْعَنَادُ مِنِّي

فَأُخْطِئَ فِي اللَّحْنِ...

فِي السَّاحَةِ الْمُنْشِدُونَ يَشُدُّونَ أَوْتَارَهُمْ

لِنَشِيدِ الْوَدَاعِ».

وإذا كان شعر درويش سيظل كنزًا للقراءات المتتالية، يرى فيه كل جيل من الشعراء والقراء ومضات بارقة تشير للمستقبل، فإنه سيظل شاهدًا على توهج الشعرية كلما تخففت من الأيدولوجيا وأخلصت التصويب نحو أرقى أفق ترتفع إليه الإنسانية لتصبح رمزًا وأسطورة وشهادة على قدرة الإبداع الخلاق على تشكيل وجه الحياة.

الفصل الثاني

عالم من التحولات

في حديث نبوي رمزي جميل، مما يُتلى في المشرق العربي ضمن الأوراد الرضائية، ورد عن الرسول - صلى الله عليه وسلم - قوله «أنا مدينة العلم وعلى بابها». ولا ندري إن كان محمود درويش شاعرنا، قد التقط في صباه تلك الكلمات، وامتزجت عنده بالقراءات الملحمية؛ إذ يكتب في قصيدته «مديح الظل العالي» - وهي تستحضر في عنوانها المدائح النبوية والباب العالي العثماني معاً - قائلاً:

عَمَّ تَبَحُّثُ يَأْفَتِي فِي زَوَرِّ الْأُودِيَةِ الْمَكْسُورِ -
- عَنْ جَيْشٍ يُهَاجِمُنِي فَأَفْرِزُهُ، وَأَسْأَلُ هَلْ أَصِيرُ
مَدِينَةَ الشُّعْرَاءِ يَوْمًا؟

أي أنه يريد أن يقوم شعريًا بدور المدينة وبابها، بهمة محمد وعلي في الآن ذاته، فالأخير هو الذي كان يهزم الجيوش بمفرده، هكذا أسطرته المخيلة الإسلامية في المشرق والمغرب. وبدلاً من أن يصبح مدينة العلم بطمح شاعرنا لاحتواء كل الشعر في جوفه، لتمثيل جميع أساليبه، تجريبها والإبحار بها. يريد أن يصبح مكاناً لجميع الشعراء، والمكان هو بيت التاريخ، والتاريخ صناعة اللغة التي هي أخطر مقتنيات الإنسان، كما سنوضح بعد قليل.

لكن اللافت عند درويش من الواجهة النظرية في هذا الصدد، هو وعيه العميق بضرورة «التعايش بين كل أشكال التعبير الأدبي والشعري».

وسنرى عند قراءة طرف من نصوصه مدى الانسجام بين آرائه ورؤيته الإبداعية . وإذا كان البحث التاريخي في شعره قد أسفر عن تحديد المراحل التي قطعها، والوجوه التي اتخذتها، مصطحباً معه دائماً أداة التاريخ السياسي الملازم للوضع الفلسطيني بحرائقه الكبرى ، فإن البحث الأسلوبي في ملامح هذه الشعرية يتعين عليه أن يرصد من منظوره الخاص تحولات مناهج التعبير، بحيث لا ينسخ النموذج التاريخي ولا يغفل الحقيقة الشعرية؛ إذ إن الأحداث الخارجية هنا ترقى إلى مرتبة الشرط الإستراتيجي الحاسم في تحديد سمات الإبداع والمباطن لتحولاته. لكن التماس خصائص التعبير لا ينبغي أن ينبثق منها بالتوازي الآلي أو التدرج المتوالد، بل لا بد أن يظل النص الشعري في ذاته، وما يلاحظ عن لغته، هو الخلفية المرجعية لأي توصيف نقدي.

وسنرى عندئذ أن إبدالات أسلوب درويش الشعري لا تتمثل في تغيير ألوانه واختلاف طرائقه في التعبير عند كل مرحلة من تطوره، بقدر ما تظل أقرب إلى تحولات الوجه الواحد من الطفولة إلى الشباب، ثم انقلابه عند النضج والكهولة، بحيث يكتسب ملامح لم يكن بوسعك أن تتوقعها، فإذا ما تركت بصماتها على محياه، وشاهدته عند الشيخوخة، إن كان الشعور يشيخ، رأيت الطفل في الرجل، وأدركت كم تغير عندما اكتمل وظل هو في الوقت نفسه، دون قطيعة صارخة. وبهذا يحق لنا أن نقول إن التاريخ الداخلي للشاعر يقترب بشكل حميم من تجليات أسلوبه، بحيث لا تحترق مراحل الإبداع، ولا تبدل الحلقة الأولى إلا بقدر ما ينوشها من غصون عميقة وخطوط مكتسبة.

وإذا كان هذا يصدق على الشعراء بنسب متفاوتة، فإن تحولات أسلوب محمود درويش على وجه الخصوص تكاد تحتزل بشكل مكثف تحولات

الشعر العربي المعاصر كله، بحيث يصلح نموذجًا جليًا يمكن أن يجعله بالفعل «مدينة الشعراء». بيد أنه يظل شاعرًا تعبيريًا من الطراز الأول، مهما كانت المتغيرات التي تعترى بشرته الأسلوبية. فهو يضع الواقع كما يتمثله ويعيد إنتاجه في جانب، والكشوف الجمالية التي ينجزها لإعادة صنعه في الجانب المقابل. ومهما بدا أنه قد أمعن في استقصاء تقنيات الحداثة الشعرية ظل هاجس الشفافية هو أكثر ما يطارده، ومن أجل هذا يتمسك بالطابع الغنائي ويراه دربه الأرحب، يقول بعد نضجه الفني «أنا منحاز للغناء في الشعر، إن المناخ الإنساني الحزين يقتضي دائمًا الشفافية في التعبير، وأحيانًا لا أجد هذه الشفافية إلا في الغناء».

لكن بوسعنا أن نقوم بتوصيف دائرة المعبر عنه في شعره من هذه الصيغة ذاتها، إنه الشرط الإنساني في أشواقه وتحرقاته ووعيه الشقي بالعالم حوله. وهذا يجعل شعره يتجاوز بكثير أسبابه المباشرة، ويستمد جمالياته وقيمه من مستويات أبعد غورًا في صلب الثقافة الإنسانية. فإذا تساءلنا عن معالم هذه الغنائية الجديدة، وجدنا أنها تجمع بين عناصر متضادة، فإلى جانب العودة إلى الترجيع والتكرار، وتوظيف الإيقاعات الموسيقية الحانية، تكتسب الجملة الشعرية حدائتها من انحراف التركيب وإيقاع الصور، مع وضوح الرموز له بانتظام في دقات التيار الوجداني المباطن للتجربة والمتناغم دائمًا مع إيقاع الوعي بالكتابة. وهذا يسفر عن خلاصة مركبة لشعره تختلف عن أشكال الغنائية المعهودة من قبل بحدائتها وكثافة متخيلها، ثم لا تلبث هذه الغنائية - كما سنرى - أن تختزل مقامات الشعر، وتكتسب من رحيقها الحيوي ونسغها الدرامي ما يجعلها غنائية رؤيوية، لا تعصر في الشجن، ولا تستنفد في الحس الموسيقي، بل تمضي صوب تكوين عالم كلي، ليصبح كل نص جديد نافذة تشرب من ضوئه.

من البراءة إلى الخطر

ولد محمود درويش شعريًا عندما أبرز من خلف أسوار الاحتلال الصهيوني «بطاقة هويته»، فلفت أنظار العالم العربي والغربي أيضًا، بجسارة موقفه وقدرته الفائقة على تشعيره. انبثق متفجرًا عندما عثر على كيفية قوله. وكان الموقف نموذجيًا يجمع بين العام والخاص، بين الفردي والقومي، وكانت جمالية التعبير عنه مبتكرة نسبيًا، لا تقتصر على ما شرع في توظيفه الرواد الأوائل، بل امتزج به الطابع الدرامي الحيوي في صدق وبراءة. ومهما ضاق درويش فيما بعد بهذه القصيدة التي قدمته للأدب العربي، وحاول التملص منها كما يضيق الرجل بملاحقة نوادر طفولته، فإن البداية منها تظل منطلقًا لازمًا لرسم القسمات الأولى من خطواته الشعرية في عفويتها وعنفوانها. وهي تتميز ببنية بالغة التحديد في تنظيمها المقطعي؛ إذ تتألف من خمس حركات تعتمد لازمة افتتاحية موحدة تمثل مركز الثقل الدلالي في النص:

سَجِّلْ!

أَنَا عَرَبِيّ

وَرَقْمُ بَطَاقَتِي خَمْسُونَ أَلْفَ

وَأَطْفَالِي ثَمَانِيَّةٌ

وَتَأْسِعُهُمْ سَيِّئَاتِي بَعْدَ صَنِيفٍ

فَهَلْ تَغْضَبُ؟

ونستحضر شكل الموقف لتتعرف عن كذب على مدى انسجامه مع شكل التعبير، فالتكلم/ الشاعر عربي في دولة إسرائيل، يملي - فيما يبدو- بياناته على الموظف المسؤول/ القارئ، ويخاطبه بصيغة الأمر، في متوالية تنتهي باستفهام، وبين الأمر والاستفهام تأتي البيانات الأولية المشكّلة للواقع الحسي الملموس بتطابق حرفي مدهش؛ بحيث تتحول أفعال الكلام إلى وقائع ذات قوام قانوني فعلي، وكثافة وجودية محددة. في مقابل تهويد الأرض والشعب، وطمس الهوية العربية لفلسطين، يأتي هذا الصوت الأمر، ببراءته وصراحته دون تأمر، ليقول للأخر المتسلط «سجّل» ليصوب سجلاته ويصحح تاريخه. والتسجيل كتابة موثقة بالحق والقانون، تتضمن فعل الأمر «اكتب»، وهو بدوره المقابل المباشر لفعل «اقرأ» ذي الشحنة الدينية والعاطفية العالية التوتر. وكما أن المتكلم شعب بصيغة المفرد، فإن المخاطب يشمل جميع القراء خلف صيغة الموظف المسؤول، أي أن الشاعر وقارته «يسجلان» بدورهما مواقفهما في النص، بحيث تحتشد الإشارات المتقاطعة في اتجاهات عديدة دون أن يند منها شيء عن ضمير الخطاب.

ومع وضوح دلالة هذا المطلع فإنه لا يقع في خطائية مبتذلة، حسبه أنه لا يتعامل مع القول، بل مع الكتابة. وما يريد أن يثبت يبدو كما لو كان حقيقة كونية: «أنا عربي»، والتفاصيل التي ترد عن رقم البطاقة وعدد الأطفال تمثل لفظة تمضي على نسق أسلوب نزار قباني في لمس الواقع الحسي بكلمات يسهل تأطيرها خارجيًا.

وقد أكد درويش وعيه واعترافه بهذا التأثير الذي غلب على بداياته بقوله «لقد خرجت من معطف نزار قباني». على أن استجابة حساسية درويش لتقنيات التعبير الحسي لم تكن تمثل درجة تقليدية من توظيف اللغة الشعرية يمكن أن تتوافر تلقائيًا للشعراء المبتدئين، بل كانت تحقيقًا يتسم بالكفاءة والفعالية لخصوصية أسلوبية تقتضي مهارة كبيرة في نقل الحدس الشعري المتعين وتخرجه بهذا الشكل الجمالي. وذكر الأرقام بإشارتها الواقعية إلى طبيعة تكوين الأسرة العربية ومخالفتها للأسرة المعادية في حرب الهوية هو الذي يقود إلى التحدي الخفي المائل في السؤال الأخير: فهل تغضب؟ وهو تساؤل قد يذكرنا أيضًا بما كان يطرحه نزار قباني في تصويره لحروب الأفراد من الجنسين في قصائده الحوارية الأولى «حبلى» و«بدراهمي»، لكن درويش ينقله إلى مستوى آخر يمس العصب الوطني والقومي، ومن ثم فإنه يجعله لازمة ختامية يتم تكرارها أربع مرات في المقاطع الخمس، وسنرى الضرورة البنيوية التي أدت إلى حذفها في ذروة القصيدة، وأثر ذلك على المسار الدلالي للخطاب فيها.

سَجِّلْ!

أَنَا عَرَبِيٌّ

وَأَعْمَلُ مَعَ رِفَاقِ الكَذْحِ فِي مَخْجَرٍ

وَأُطْفَالِي ثَمَانِيَّةٌ

أَسْأَلُ لَهُمْ رَغِيفَ الخُبْزِ،

وَالْأَنْوَابَ وَالذَّفْثَرَ

مِنَ الصَّخْرِ...

وَلَا أَتَوَسَّلُ الصَّدَقَاتِ مِنْ بَابِكَ

وَلَا أَصْغُرُ

أَمَّا بَلَاطِ أَغْتَابِكَ

فَهَلْ تَفْضُبُ؟

يتكرر في هذا المقطع الثاني النموذج التعبيري والإيقاعي السابق نفسه، المطلع والمقطع وبينهما الجملة الوسطى التي تبسط نطاق العمل طبقاً للمعجم الأيديولوجي الذي كان الشاعر يهتمي إليه في الحزب الشيوعي حينئذ. يتكرر عدد الأطفال نفسه، وهو الرقم ذاته لإخوة درويش في الواقع التاريخي. نلاحظ حساسية اختيار المفردات «أسلّ» توحى بمناخ الكدح والشقاء والمرض. كما أن كلمة الدفتر لا تشبع حاجة موسيقية في العبارة بتقفيتها مع المحجر فحسب، بل تستجيب لضرورة حياتية، فلقد حرم درويش من تنمية موهبته الباكورة في الرسم لعدم قدرته على الوفاء بمستلزماته من دفاتر وألوان. تكرار حروف العطف يخضع كما يقول علماء الأسلوب لسيطرة النسق الشفاهي في النظام الذي يضمن طول احتضان الذاكرة للنص وسهولة استرجاعه. التعبير في جملة يتأكد بطابعه الحسي المباشر. النفي المتكرر ما زال يحمل طابع الصياغة التزارية، والاستفهام الختامي المرجع يشعل جذوة الغضب في مستويات عدة؛ إذ ينفخ في ريع الحقد الطبقي والقومي معاً. كان درويش يقترب هنا بحذر شديد من كلمات الهجاء والخطابية. ولكن اقتصاد الصيغ وتوزيع العناصر الحسية والغنائية فيها سرعان ما يعده عن هذا المجال. فهو يريد أن يكون أميناً للواقع دون أن يفقد حسه الشعري الصافي ووعيه التاريخي النافذ، لعله كان يصف هذا النهج

الشعري حيثئذ بقوله فيما بعد على الشاعر أن يتداخل مع الواقع، ويتسق معه بكلمات متحررة من الهجاء والخطابة المباشرين. وأرى من أنقى ميزات شعر المقاومة عادة الصفاء الإنساني الشامل، إذ يتمتع بحساسية شديدة بالتاريخ، كجزء من تمسكه بجذور عميقة تعينه على الصمود.

هذه الجذور على وجه التحديد هي التي ستكون محور المقطع الثالث الذي يطول أكثر من سابقته، في تصاعد يمثل بداية الانعكاس في حركة الموجة الدلالية، عند بلوغ ذروة الاحتدام في الموقف المصوغ:

سَجِّلْ!

أَنَا عَرَبِيّ

أَنَا إِسْمٌ بِلا لَقَبِ

صَبُورٌ فِي بِلَادِ كُلِّ مَا فِيهَا

يَعِيشُ بِفُورَةِ الْعَضَبِ.

جُدُورِي...

قَبْلَ مِيلَادِ الزَّمانِ رَسَتْ

وَقَبْلَ تَفْتَحِ الْحَقَبِ

وَقَبْلَ السَّرْوِ وَالزَّيْتُونِ

... وَقَبْلَ تَرَعْرِعِ الْعُشْبِ

أَبِي .. مِنْ أُسْرَةِ الْمِخْرَاثِ

لَا مِنْ سَادَةٍ نُجِبِ

وَجَدِّي كَانَ فَلَاحًا

بِلَا حَسَبٍ وَلَا نَسَبِ!

يُعَلِّمُنِي شُمُوحَ الشَّمْسِ قَبْلَ قِرَاءَةِ الْكُتُبِ

وَيَبْتِي كُوحُ نَاطُورِ

مِنَ الْأَعْوَادِ وَالْقَصَبِ

فَهَلْ تُرْضِيكَ مَنَزَلَتِي؟

أَنَا إِسْمٌ بِلَا لَقَبِ!

ولأن بوسعنا أن نلمس جدلية الكلمات مع الواقع الحي هنا فلا مفر من استحضار عنصر مهم في موقف درويش المُعاش الذي تشف به هذه العبارات. فقد ترتب على نزوحه طفلاً من قريته «البروة» وخروجه عاملاً إلى لبنان خشية اعتباره متسللاً بعد عودته وفقدانه لحق الهوية والجنسية. وتفتح وعيه في حضن مناخ الحزب الثوري الذي أعطى له شرعية الحركة والتعبير. وأصبح الهاجس الأساسي في تجربته تجذير الحضور الإنساني والتاريخي المقتلع، فعمد إلى غرس أوتاده في الأرض باعتباره فلاحاً من أسرة المحراث واستمداد شموخه من الشمس. لا طبقاً للموقف الطبقي للبروليتاريا فحسب، وإنما تبعاً للحاجة الخصوصية إلى إثبات الذات وتأكيد أصالة الانتماء إلى عناصر الطبيعة قبل طبقات المجتمع خصوصاً في وجه هذا المد الشعبي الجديد المضاد للعروبة، ومن اللافت أن نشير هنا إلى اعتياده على الصيغ

الجاهزة في التعبير كمظهر لهذا الانتفاء القومي مثل «سادة نجب» و«حسب ونسب» مع مفارقة واضحة؛ إذ ترجع هذه العبارات لشاعر فارسي وقف في العصر العباسي ليقاوم الاضطهاد العنصري هو «مهيار الديلمي»، لكن الطريف عند درويش، والعصري معاً، أنه يحوّر نبرة الفخر التقليدية إلى اتجاه معكوس في إشارات إلى تواضع الأصل ونفي الحسب والنسب. ونلاحظ قيام صيغ القافية على وجه الخصوص بدور تعبري متميز في هذا الصدد؛ إذ تؤكد مخالفته المضمون الدلالي للتراث الشعري وهي تستخدم صيغة منفية. فعندما يقول الشاعر المحدث «أَنَا عَرَبِي، أَنَا إِسْمٌ بِلَا لَقَبٍ» فهو يقلب شكل الفخر ويجعل همزة الوصل إلى قطع وهو يعلن انتفاءه لحضارة زراعية مغروسة في الطين وعناصر الطبيعة، الأمر الذي يجعله أشد انسجاماً مع موقعه الأيديولوجي على المستوى الشخصي والقومي. كما أن هذه القافية البارزة قد عثرت على مركزها الغنائي وأشبعت حاجة ضبط المسافات الإيقاعية عند الإنشاد، وهذا ينقل الغضب من موقف محتمل للمخاطب يتجلى بالتساؤل إلى وضع معيشي فائر في بلاد كل ما فيها يموج بأسباب الغضب الثوري العام. فلم يعد من الممكن للغضب المسند للمخاطب أن يظل في موقعه خاتمة مرضية للمقطع، بل انتقل - بحكم هذه القافية - إلى أن يكون مسنداً للمتكلم «غضبي» من دون التصريح به الآن، وظل مضمراً في بنية النص العميقة. وعندئذ انسحبت الجملة المحورية وتمركزت بعد السؤال، في إعادة ترتيب لحقائق الموقف الجديد، حيث أصبحت هكذا فجأة:

فَهَلْ تُرْضِيكَ مَنَزَلَتِي ؟

أَنَا إِسْمٌ بِلَا لَقَبٍ !

وهنا نلاحظ أن التيار الإيقاعي هو الذي يقود دلالة المقطع ويتحكم في نظام الجمل؛ إذ لا معنى في واقع الأمر لسؤال المخاطب عما يرضيه في منزلة المتكلم، فليس الرضا هو ما يبحث عنه وما يريد أن يثبت ويؤكد، بل الحق والمشروعية ولكن المقطع قد أصابه بعض اللين عند ختامه نتيجة محاولة تفادي النبرة الخطابية من ناحية، وتطوير الصياغة لتحويل الدلالة من ناحية أخرى، غير أن ثمة نبرة مأساوية شفيفة في انكسارها وإنسانيتها هي التي تضيفي الشعرية على هذا اللين .

ويأتي المقطع الرابع - عقب ذلك - مستردًا عافيته الحسية ومتوجهًا ببطاقته التشكيلية ليتصاعد بحركة الدلالة منميًا أيديولوجيا الموقف بعد المنعطف التاريخي بثبيت اللحظة الراهنة وتأسيس شرعيتها.

سَجِّلْ!

أَنَا عَرَبِيٌّ

وَلَوْنُ الشَّعْرِ ... فَحِمِيَّ

وَلَوْنُ الْعَيْنِ ... بُنِّيَّ

وَمِيزَاتِي!

عَلَى رَأْسِي عِقَالٌ فَوْقَ كُوفِيَّةٍ

وَكَفِّي صُلْبَةٌ كَالصَّخْرِ

تَخِمُشُ مَنْ يُلَامِسُهَا



وَعُنُونِي :

أَنَا مِنْ قَرْيَةٍ مَنَسِيَّةٍ

سَوَارِعُهَا بِلاَ أَسْمَاءَ

وَكُلُّ رِجَالِهَا فِي الْحَقْلِ وَالْمَخْجَرِ

فَهَلْ تَغْضَبُ؟

يطفو النص مرة أخرى ليعجد مشهد السطح بعد أن غاص مع جذور الأشياء. تسعف الشاعر ملكاته في الرسم بالكلمات بدقة كبيرة تتشاكل مع فرضية بطاقة الهوية التي توظف النص. يصبح تكرار المطلع - على إشباعه غير المبتذل - تنمية لهذه الهوية وتلقيًا لزاوها القومي . تتجلى مخايل الشعرية الحسية بأصفى ملامحها في اللون والقسمات البارزة. تبرز القافية المزدوجة بالعناصر الفارقة: «فحمي/ بني، كوفية/ منسية». لا ننسى أن «صورة الكوفية» أصبحت - فيما بعد، ربما بفعل عوامل عديدة منها هذه القصيدة - سمة مميزة للتحدّي في الشخصية الفلسطينية تثير مشكلات رمزية في التعامل مع الأعداء. يقوم ترجيح كلمة «المحجر» - بعد أن انضم الحقل لها منذ علق بها في المقطع الثالث - بنسج عناصر الغضب بالاتساق مع السياق الكلي ، مع تحويل فاعليته، بما يجعل نبرة التساؤل تكتسب صيغة إنكارية متصاعدة. لقد نجح المتكلم في الحضور الذي يستعصي على التغييب. أفلح الشاعر -جمالًا- في تعيين كينونته وإثبات عنوانه باللون والإيقاع. لم يبق سوى المواجهة. إن المخاطب في فعل الغضب الأخير قد أذن بالتحول إلى المتكلم ذاته. فكلما أمعن الخطاب في تحديد الذات وتعيين وجودها اكتسب السؤال

الأخير درجة استنكارية أفدح؛ إذ لا مبرر على الإطلاق لأن يغضب أحد من مجرد وجود أحد آخر. الجدير بالغضب حينئذ هو من يرى أن كينونته تثير حقن الآخر المعتدي، مهما توارى في ظل النسيان والإهمال من هنا فإن حركة الغضب، وهي عصب القصيدة الدلالي، قد انعكست حتى لتسند صراحة إلى المتكلم في نهاية هذا المقطع الدرامي الأخير:

سَجِّلْ

أَنَا عَرَبِيَّ

سَلَبْتَ كُرُومَ أَجْدَادِي

وَأَرْضًا كُنْتُ أَفْلَحُهَا

أَنَا وَجَمِيعُ أَوْلَادِي

وَلَمْ تَتْرُكْ لَنَا ... وَلِكُلِّ أَخْفَادِي

سِوَى هَذِي الصُّخُورِ ...

فَهَلْ سَتَأْخُذُهَا

حُكُومَتُكُمْ ... كَمَا قَبِلْنَا؟

إِذَنْ

سَجِّلْ بِرَأْسِ الصَّفْحَةِ الْأُولَى

أَنَا لَا أَكْرَهُ النَّاسَ

وَلَا أَسْطُو عَلَى أَحَدٍ



وَلَكِنِّي... إِذَا مَا جُعْتُ

أَكُلُ لَحْمَ مُغْتَصِبِي

حَذَارٍ... حَذَارٍ... مِنْ جُوعِي

وَسِنْ غَضَبِي!!

كان التحول في الموقف يقتضي نقل مركز الصراع من الذات إلى العالم، ومن الهوية إلى الأرض التي تمثل البطاقة الجماعية للشخصية الفلسطينية، هنا يأتي دور المحاجة التاريخية والإنسانية. ويمثل الشاعر أمام الضمير العام ليكون آخر ما يسجله هو طبيعته البسيطة البريئة المسالمة، مع استدراك حتمي، فهذه الطبيعة من شأنها أن تنقلب به إلى وحش عندما يحرم من تحقيق شرطه الإنساني، من شأنها أن تحيله إلى آكل للحوم البشر المغتصبين له. ومن ثَمَّ فإن انقذاح شرارة الغضب الأخيرة بإسنادها الصريح إلى المتكلم تجد أقوى تبرير إنساني وشعري لها. ليس هدفنا في مثل هذا السياق التحليلي التقني أن ننخرط في الحديث عن العلاقة بين الكلام والثورة، بين الشعر والواقع الخارجي، فهذا مبذول في كل الأدبيات السوسيولوجية المتداولة، لكننا بمناسبة هذه القصيدة/ البطاقة نطرح سؤالاً عن ممكن الشعرية فيها على وجه التحديد. ونحسب أن مفهوم «هيدجر» الفلسفي هو الذي يسعفنا الآن لالتقاط ما هو جوهري فيها. فهو يرى أن الشعر هو الأساس الذي يسند التاريخ، ولذلك، فهو ليس مظهرًا من مظاهر الثقافة فحسب، وليس من باب أولى مجرد «تعبير» عن روح ثقافة ما. ومع أنه «تلك المشغلة التي هي أكثر المشاغل براءة، فإنه يعمل في اللغة، التي هي أخطر المقتنيات». الشعر

عنده يتبدى للناس لعبًا، ولكنه ليس كذلك، بل هو موقظ لظهور الحلم وما وراء الواقع، في مواجهة الواقع الصاخب الملموس الذي نعتقد أننا مطمئنون إليه. وقول الشاعر تأسيس، ليس فحسب على معنى البذل والعطاء الحر، بل كذلك على معنى أنه يرسي الوجود الإنساني على أساس متين، وكما يقول هولدرلن: «لكن ما يبقى على الأرض إنها حققة الشعراء».

شعر درويش، خصوصًا في مثل القصيدة، يمثل أكثر المشاغل براءة وأشدّها خطورة في الآن ذاته. إنه يطمح بالفعل إلى تأسيس الكينونة، لا بمنطق الحجاج العقلي والتاريخي، ولكن بمنطق إيقاظ الحلم وتشعير الموقف الثوري، وتسمية الأشياء بالكلمات العارية البسيطة، وما يحقّقه حينئذٍ لا يتمثل في مجرد التعبير عن القضية القومية، وإنما في خلق معادها الشعري. ومن الطريف أن نشير إلى أن «فدوى طوقان - كما ذكرت في يومياتنا المنشورة حديثًا - قد ألمحت بدورها بعد سنوات في إحدى قصائدها إلى أكل لحم مغتصبيها»، فثارت عليها نائرة الصحافة الإسرائيلية والعالمية، بينما لم تثر قصيدة درويش من قبل هذه الاعتراضات. وأعتقد أن السبب يكمن في خلق السياق الملائم للجمع بين البراءة والخطورة من خلال أوضاع التعبير على وجه الخصوص. إنها تأتي هنا باعتبارها ذروة لتحولات في أنساق اللغة وأشكال الغضب المسند إلى المخاطب بإلحاح لا يلبث أن يقضي إلى انقلابه تجاه المتكلم، وتأتي مشروطة بالشرط الإنساني الدفاعي الذي لا يسع أحدًا إنكاره، ومقرّنة بكل أنواع التحذير الحضاري المسبق. فالوحشية حينئذٍ لا تصبح شهوة فلسطينية، بقدر ما هي استجابة حتمية لوحشية الآخر المتشحة بشرعية الأمر الواقع. إنها البدائية التي تلتقي فيها البراءة بالخطورة عبر أساليب اللغة الشعرية الماكرة؛ حيث يصبح الشعر مظهر الوجود الحر ودفاعًا عن الكينونة الخلاقة.



الخروج إلى شكل آخر

يقول درويش في إحدى إجاباته الذكية، وهي أكثر مما يظن النقاد عادة «إنني أقوم بتنمية طاقتي الإبداعية المستقلة عن أسباب شهرتي، ويعدم الوقوع في أسر الخطوة الأولى التي قدمتها للناس، والتمرد على أشكالي القديمة بمحاولة التجديد المستمر للذات، وبتغيير وجودي المتأكل، وبتعميق جوهره الباقي. والخروج من شكل إلى آخر ليس عملية قفز تقطع الصلة بين «الآن» و«قبل قليل» إنها عملية هدم وترميم، تحافظ على قاعدة الهوية الفنية عند أي شاعر. لا أدعي أنني أقفز، إنني أنمو ببطء، ولم أأكمل حتى الآن بشكلي الفني، ولا يبدو أنني قادر على الوصول إلى حالة أبلور فيها شكلي نهائيًا».

وبالفعل يتنقل درويش بين أشكال الكتابة الشعرية بخطوات عريضة، وإن لم تكن مفاجئة. فهو شاعر تحولات تعبيرية كبرى، ولعل ما يضمن له الحفاظ على قاعدة الهوية الفنية إنما هو المدلول في شعره، التجربة الكلية المعبر عنها، وهي المهاد الأيديولوجي الوثير الذي ينم فوقه. لكنه مثلاً لم يلبث أن طرح وراءه غنائيه الأولى ذات الطابع الحسي، واعتنق أسلوب الدراما الحيوية، أخذ يكتب قصائد مطولة توظف تقنيات سردية مركبة تتجمع فيها خواص الشعر الحيوي والدرامي بدرجة كثافة تعبيرية عالية. وهي لم تكن غائبة تماماً عن بداياته. النموذج الذي نريد أن نتوقف عنده لجلاء هذا المظهر من تحولاته يرد في ديوان «حبيبتني تنهض من نومها» الصادر عام 1970. وهو بعنوان «كتابة على ضوء بندقية»، ولعل استخدام كلمة الكتابة المناهضة لكلمة الشعر في المصطلح الأدبي العربي أن يكون إشارة خاطفة للاختلاف النوعي في المقروء، حتى يتوارى عن أفق انتظار المتلقي عالم الإيقاع الغنائي؛

لتحل محله صورة مخاتلة توهم انتهاءها للواقع النصالي؛ إذ إن هذه الكتابة تتم «على ضوء بندقية»، لقد اشتعلت الثورة الفلسطينية فيما بين أسلوب وآخر عند درويش، ووقع زلزال 1967، وتفجر كل شيء في الداخل والخارج في الحلم والقصيدة. وشرع محمود في أسفاره الكبرى بين الأمكنة والكلمات. لكن المفارقة الأساسية التي تنتظرنا هنا هي أن القصيدة قد فقدت مع الغنائية نضاليتها المباشرة، نوع شعريتها المؤلف. أخذت تجوس عبر دروب جديدة في الخيال الفلسطيني، انتقلت لتطل على الجانب الآخر، كما حاول الأدب الموضوعي من مسرح ورواية، أخذت تمارس حضوراً جديداً وفادحاً، هو الحضور في العدو. بعدما أصبحت «كل الأرض» تتكلم العبرية، وتهودت بقية الأساء. تكمن حيوية النص الدرويشي هنا في حساسيته الجمالية لاختيار الملحم المعبر عن تحولات الحياة وترجمته في تقنيات الشعر، على القارئ العربي أن يعيش اغترابه ويشهد موقع أعدائه ويتأمل وجودهم الذي شغل ساحة وعيه وملاً الفضاء المحيط به:

شولميت انتظرت صاحبها في مدخل البار.

من الناحية الأخرى يمرُّ العاشقون.

وتجُومُ السَّيْنَمَا يَبْتَسِمُونَ.

ألفُ إعلانٍ يقول:

نحنُ لن نخرجَ من خارطةِ الأجداد.

لن نتركَ شبرًا واحدًا للاجئين.

هذه افتتاحية المشهد السينمائي قبل حركة الكاميرا والزمن. «شولميت» -اسم الفتاة العاشقة - يتم تداوله بصيغة الغائب، وهي الصيغة المثلث للسرد الشعري. وعلينا أن ننسى الآن مؤقتًا ما رسخه الشاعر في عالمه الرمزي السابق من التماهي الحر بين المحبوبة والوطن، بين المرأة والتراب، فقد «استقالت» القصيدة من صيغة المتكلم على حد تعبيره، وأخذت تحديق النظر بوعي غير ذاهل في مفردات الحاضر كما تنطق بها أشياء العالم الخارجي ، مع الحفاظ على دوالها ومدلولاتها. ولكي نتابع بناء الدلالة الشعرية وأدواتها في تمثيل هذا العالم يكفي أن نركز انتباهنا على «مدخل البار» باعتباره مكان الانتظار، وعلى بسملة نجوم السينما ، الأمريكيين طبعًا وهم يطلون برضا على المشهد، وعلى دنيا «ألف إعلان» التي تنتمي لعصر اليهود، وخصوصًا على كلمة «خارطة الأجداد» العبريين، فالأرض قد اختزلت إلى نموذج تخطيطي، وتم امتلاك الحدود ، وتأكدت مشروعية الميراث الأسطوري بالأمر الواقع الذي تدعمه إرادة التشبث. عدد كبير من حقائق الحياة الخارجية يتعين على القارئ العربي أن يتجرعه في سطور قليلة حتى يتموقع في المشهد المضاد لكل مألوفه ومرغوبه

شُولَمِيَّتْ اَنْكَسَرَتْ فِي سَاعَةِ الْحَائِطِ

عِشْرِينَ دَقِيقَةً

وَقَفَّتْ، وَانْتَبَرَتْ صَاحِبَهَا

فِي مَدْخَلِ الْبَارِ وَمَا جَاءَ إِلَيْهَا.

قَالَ فِي مَكْتُوبِهِ أَمْسَ:

«لَقَدْ أَخْرَزْتُ يَا شَوْلَا، وَسَامَا وَإِجَازَةً
 أَخْجِزِي مِقْعَدَنَا السَّابِقَ فِي الْبَارِ،
 أَنَا عَطْشَانٌ، يَا شَوْلَا لِكَأْسٍ وَشَفَةِ
 فَقَدْ تَنَازَلْتُ عَنِ الْمَوْتِ الَّذِي يُورِثُنِي الْمَجْدُ
 لِكَيْ أَحْبُو كَطِفْلٍ فَوْقَ رَمْلِ الْأَرْصَفَةِ
 وَلِكَيْ أَرْقُصَ فِي الْبَارِ»
 مِنَ النَّاحِيَةِ الْأُخْرَى،
 يَمُرُّ الْأَصْدِقَاءُ
 عَرَفُوا شَوْلَا عَلَى شَاطِئِ عَكَا
 قَبْلَ عَامَيْنِ، وَكَانُوا
 يَأْكُلُونَ الذُّرَّةَ الصَّفْرَاءَ...
 كَانُوا مُسْرِعِينَ
 كَعَصَافِيرِ الْمَسَاءِ...

بقدر ما تنمو حركة السرد في تقديم الحكاية بين وصف للموقف واسترجاع
 للتفاصيل وإدماج للمكتوب في الرسالة، يتم «تهجير الكلمات» من علاقاتها
 السابقة في شعر محمود درويش كي تنتقل إلى الجانب الآخر. نتوقف مثلاً
 عند التشبيه الأخير «كعصافير المساء» الذي طالما أشار إلى الشباب العربي



حتى أصبح مركزاً للثقل الدلالي في عنوان ديوان سابق «العصافير تموت في الجليل». لا بأس الآن بانتقال الصورة وتبدل الرمز، بحيث يشير إلى أصدقاء شولا الذين يمرون بإيقاع يناسب وجودهم الكاسح «مسرعين»، ويظل الازدواج الدلالي في لون الذرة «الصفراء» الإشارة الوحيدة الخاطفة للحسرة «الصفراء» المتوازية في تلافيف الوصف، دون أن يسمح لها الخطاب بالبروز. غير أن شولا ذاتها «تنكسر» في ساعة الحائط، والمعنى القريب لهذه الأمثلة المجازية أن بهجتها تنكمش و«خاطرها ينكسر» كلما طال انتظارها، لكن: هل هناك معنى آخر يتصل بها هو أعمق في علاقتها بالزمن؟ تتطلب قراءة هذا المستوى السردى الأول للقصيدة أن نرقب مدلول «شولا» في تحولاته. لقد أدمن الشاعر في جهازه التعبيري مزج المرأة للقصيد بالوطن، هل كف الآن عن هذا الإجراء؟ أم أن علينا أن نتنظر إلى نهاية النص كي نستشف تعددية المدلول؟

ما يمكن أن يلفتنا بشدة في هذا المقطع إنما هو هاتان الثنائيتان: «وسام وإجازة» في مقابل «كأس وشفة»، وهما يردان في خطاب الجندي سيمون إليها. ونلاحظ أنه خطاب بَرْقِيّ يحمل بلاغة مغايرة ومختزلة. يتضمن ثقافة أخرى تباين ما نعهده في الأساليب العربية، فالقطة السردية تستحضره لنا الآن بلهجته الخاصة في التعبير. ولو كان المتحدث عربياً لما مر على الوسام هكذا دون أن يعتنه بعدة أوصاف بطولية جاهزة، ولما كان من الممكن أن يعطف عليه الإجازة بهذه السرعة والتساوي. وعندما يشرح رغائبه لمن يهاها لن يجرؤ على الجمع بينها وبين كأس، لن يجرؤ على تسمية الشفة، بل وتنكيرها إشارة إلى أنه ينبغي أية شفة، لها أو لغيرها. نجدنا هنا إزاء عالم الآخر كما تمثله لغته وطرائق تعبيره، ويوسعنا أن نقول إن طريقة افتقاد الأوصاف

في هذه التركيبات تنتمي إلى ما يسمى بالأسلوب الكتابي، بينما يعتبر تلازم النعوت العربية في صيغ تفرضها الذاكرة من بقايا الشفاهية المتأصلة في الوعي العربي، وأن جمع الخطاب الشعري هنا بين تلك الظاهرة، والاعتماد الواضح على نمط العطف في السرد، يعد من قبيل الجمع بين الثقافتين في نسيج واحد على أساس شفاهية العطف ومجاراته لحركة التداعي في الذاكرة، الأمر الذي يؤذن بدرجة متنامية من التوتر الداخلي في التركيب اللغوي.

وقد انتبه بعض الباحثين الأسلوبيين إلى أن هناك عددًا من السمات الدالة في شعر محمود درويش، من أهمها خاصية «التقابل» التي تتجلى في أسلوب القطع والانتقال، «حيث ينتقل الخطاب من معنى إلى آخر لا يرتبط به ارتباطًا مباشرًا، في جمل صغيرة الحجم، متوازية لا متراكبة... إذ إن طبيعة العلاقات التركيبية لديه تقوم على أساس التقابل، وهو إما تقابل خارجي ينشأ من توالي الجمل الاسمية والجمل الفعلية، أو تقابل داخلي ينشأ بين جملتين من جنس واحد. ولهذا التقابل قيمته الأسلوبية الكبرى؛ لأنه يعكس تقابلًا بين صوت كان، صوت مقيد بزمان» كان الشاعر طرفًا فيه = الجملة الفعلية «ومعنى ثابت لا يتغير ولا يتقيد بزمان = الجملة الاسمية».

وأيا ما كانت مظاهر هذا التقابل في داخل تراكيب العبارات الشعرية فإن وظيفته الدلالية والجمالية تتمثل في تعدد الأصوات وحركية التعبير، وهذه أبرز خواص السرد الشعري على مستوى التكوين اللغوي المباشر؛ حيث تؤدي إلى تعدد الفواعل وتشير إلى تباين عوالمهم المتصادمة، الأمر الذي يفضي بدوره إلى تجسيد المشهد وتقديمه على الثنائيات التي أشرنا إليها، فتعدد مستويات التعبير من وصف إلى خطاب متضمن ثم العودة لموقف الانتظار وتذكر المشاهد البعيدة، كل هذا يمثل انتقالات تصويرية عيانية.

شولميت انكسرت في ساعة الحائط خمسين دقيقة

وقفت وانتظرت صاحبها

شولميت استنشقت رائحة الخروب من بذلته

كان يأتي آخر الأسبوع كالطفل إليها

يتباهى بمدى الشوق الذي يحمله

قال لها: صحراء سينا أضافت سببا

يجعله يسقط كالعضفور بين بلور نهدتها

وقال:

ليتي أمتد كالشمس والزمّل على جسمك

نضفي قاتل والنصف مقتول

وزهر البرزخ قال

جيد لي البيت والزهة، والعبد الذي أطلبه

من فخذك الشائع في لحمي... مميت

في ميادين القتال.

لا يزال التكرار هو العلامة المقطعية البارزة في مطالع القصيدة عند درويش ، تمتد رطانة «سيمون» في استرجاعات ذاكرة «شولميت وهي تنكسر» في ساعة الحائط إثر خمسين دقيقة، ولكن التكرار لا يؤدي وظيفته

الغنائية في هذا السياق السردى المتلاحق؛ إذ يتألف من متواليات فعلية تمضي في الظاهر على نسق زمني واحد هو الماضي، بينما يشير نظامها إلى مستويات مختلفة في هذا النسق، فهناك فرق بين «وقفت» لحظة انتظارها عند مدخل البار، «استنشقت» التي تحيل على زمن أبعد في الماضي، كلاهما يعتمد على صيغة الماضي البسيط - ليس لدينا سواها في العربية - لكننا ندرك أن الفعل الثاني لا بد أن يكون مركباً كي يشف عن سبقه الموعّل في زمن الماضي «كانت قد استنشقت» قبل لحظة الانتظار الراهنة في الماضي. لكن الأفدح من هذا التهجير في الصيغ والوصفات ما يحدث هنا من تهجير آخر دلالي، فرائحة الخبز من أهم روائح الشخصية الفلسطينية لارتباطها بالحميم بالأرض، هكذا ترسخ لدينا أشعار درويش بالذات، وحتى كتاباته الثرية عن شجرة الخبز التي بقيت من قريته «البروة» واستعصت على التهويد في الواقع. إنه هنا ينقل رائحتها كي تعبق في ثياب الجندي اليهودي، على الأقل في أف شوليت، وهذا ما يكاد يهز موقعها في جانب الأعداء، ويشدها ناحية دلالة أقرب إلى الرمز في إطلاقها.

تتوالى استرجاعات الذاكرة لدى شوليت عندما تسجل عودته إليها آخر الأسبوع، كالطفل - كما كان يقول نزار مضيافاً البراءة إلى عينيه - لكنه ينطق بمجازات وعبارات لم تعد نزارية، تشعل حقد المتلقي العربي. يقول لها كلاماً غير مفهوم من أن «صحراء سيناً أضافت سبباً يجعله يسقط كالعصفور في بلور نهديها». ما علاقة صحراء سيناً ببلور النهدين - هل يصعب علينا التوغل في باطن هؤلاء الأعداء - هل تتمدد له شوليت مثل «خارطة الأرض» تحته وتقوم هضاب سيناً حينئذٍ بدور النهدين اللذين يزرقق بينهما، فيسقط عليها - لا كسقوط الندى في الشعر العربي - وإنما



كسقوط الشمس والرمل معًا. إنه يصف نشوته ببلاغته الغربية المكثفة عندما ينشطر من اللذة نصفين؛ أحدهما قاتل والآخر مقتول، لكن العجيب من هذه الأوصاف هما هاتان الجملتان المترجمتان حرفيًا «زهر البرتقال جيد» والعيد الذي أطلبه من فخذك... مميت، يتوغل الشاعر هنا في استبطان الخارج، واستنطاق عوالم شخوصه المتقابلة، ونقل لغتهم وإشاراتهم. إنه لم يعد يتمتع من ذاكرة الشعرية العربية فحسب، بل ألقى روحه في زحام الشوارع العبرية والتقط طرفًا من رطانتها. إن النقلة الأسلوبية التي تحملنا إليها هذه القصيدة تجرب نمطًا من التعبير الحيوي المجانس لشروط إنتاجها. فهو تعبير يستمد قوته من توافقه اللغوي خصوصًا مع الواقع الجديد، ومن قدرته على تمثيله.

كان درويش واعيًا تمامًا بهذه النقلة في طريقة تخريج شعره، فهو يقول في رسائله الشقية إلى قرينه ومرأة روحه سميح القاسم عن الشعر: الشعر - كما تعلم يا صاحبي - لا يأتي من انتظار الشعر، أو من البحث عن الشعر؛ لأنه في حاجة إلى ما هو خارج عن هويته، في حاجة إلى ما يبدو أنه نقيضه على الرغم من أنه مصدره. لهذا نهرب من ذاتنا إلى زحام العالم. ويصبح في وسع ورقة مريضة تسقط من شجرة، أن تحرك الإيقاع الساكن، ويصير في وسع فتاة مجهولة تنتظر سيارة الباص وتقضم ساندوتشها أن تفتح باب القصيدة على مصراعيه، ليطل على عجوز يجلس على مقعد الحديقة أو على أنقاض المخيم، ليرى إلى أين أوصلته أمه حين دربته على المشي منذ سبعين عامًا.. لقد راقبت نفسي مرارًا دون أن أعثر على قانون عام للكتابة، ولكنني لاحظت أنني لا أكتب إلا تحت تأثير التوتر العالي كما يقولون، لا أعني بهذا التوتر ارتفاع شحنات الحساسية إلى مستوى يقارب الانفجار، كما هو معروف، بل أعني

أنني لا أكتب إلا في الزحام... حيث الخارج يمنح إلى الداخل، والداخل يمنح نحو الخارج، وعلى سياج التقائهما تنمو وردة السياج الشعرية فيكونان مجازاً ليرقص الشعر رقصته. هذا الوصف المسنون لطبيعة التوتر الإبداعي، وارتباطه بجذره الجوهرى المتمثل في امتلاء الشاعر بمشاهدة الحياة، ونسج الواقع وصور الوجود، باعتبارها الرصيد الأساسي لصناعة الشعر وامتلاك مبادرته الإيقاعية، يكشف عن البؤرة المستقطبة للشعر التعبيري كله، عندما يتمثل في جدلية خلقة بين الخارج والداخل، تحفظ توازن الإيقاع الدلالي والرمزي معاً، أما محاولة تغييب الخارج، أو تضخيم الداخل فإنها تخرج بالشعر إلى التجريد، مثلما تقوده المحاولة المضادة لتقليص الذات إلى الخطابة واللغو الفارغ.

شوليت ما زالت تنتظر

لكن شوليت ما زالت تنتظر في القصيدة، تسترجع بجرأتها المعهودة مشاهد أكثر شبهاً واحتمالاً للتأويلات الرمزية في الآن ذاته:

وَأَحْسَنْتُ كَفَّهُ نَفْتَرِسُ الْخَضِرِ،

فَصَاحَتْ: لَسْتُ فِي الْجَبْهَةِ...

قَالَ: مِهْتَبِي!

قَالَتْ لَهُ: لِكِنِّي صَاحِبَتُكَ

قَالَ: مَنْ يَخْتَرِفُ الْقَتْلَ هُنَاكَ

يَقْتُلُ الْحُبُّ هُنَا

وَأَزْتَمَى فِي حِضْنِهَا اللَّاهِثِ مُوسِيقَى
وَعَنَى لِغُيُومٍ فَوْقَ أَشْجَارِ أَرِيحَا ...
يَا أَرِيحَا! أَنْتِ فِي الْحُلْمِ وَفِي الْيَقَظَةِ
ضِدَّانِ

وَفِي الْحُلْمِ وَفِي الْيَقَظَةِ حَارَنْتُ هُنَاكَ
وَأَنَا بَيْنَهُمَا مَرَقْتُ تَوْرَاتِي
وَعَذَّبْتُ الْمَسِيحَا ...

يَا أَرِيحَا أَوْقِفِي شَمْسَكَ ... إِنَّا قَادِمُونَ
نُوقِفُ الرِّيحَ عَلَى حَدِّ السَّكَاكِينِ
إِذَا شِئْنَا، وَنَدْعُوكِ إِلَى مَائِدَةِ الْقَائِدِ،
إِنَّا قَادِمُونَ.

تسفر القصيدة عن وجه آخر في هذا المقطع التوراتي العالي في توتره،
والمختلف في شعرته. وبدأ شبيقًا في ذاكرة شوليت، ولكن عاشقها سرعان
ما قتل الحب رمزياً وأخذ يغني للغيوم والأحلام، واعترف بخطاياهِ التاريخية،
واستدعى ريح أريحا على مائدة القائد الحربي وهو يردد نشيد القدوم الذي
طالما تغنى به الآخرون.

لكن الذي نود أن نرقبه بعناية هنا هو تنقلات الدلالة في القصيدة، وهو
التحول الفعلي لجسد شوليت / شولا التوراتية الفاتنة إلى الخارطة الفلسطينية،



بخصرها الكرمل وفخذها عند البحر الميت وأحراشها عند أريحا. وإذا كان لنا أن نعتبر نثر درويش مكملًا لشعره؛ إذ يصوغان معًا بنية تخيلية متماسكة، وهي بنية ولدت في رحم الشعر العربي، ولكنها ما لبثت أن صنعت رموزها الدافقة بحياتها الخاصة، والمتربة بدراميتها القومية/ الكونية، فسوف نرى أنه يستخدم مفردات الجنس كغلاف خارجي لحالات الوجد والعشق، على الطريقة الصوفية في استعارة أبنية التعبير الغزلي الحسي مع تحويل المدلولات، التقنية الصوفية نفسها يسقطها درويش هنا على المسألة المصرية، لكنه قد اهتدى إليها - فيما يبدو - بخياله النشط وثقافته التوراتية في دنيا الجوار، وربما لعب النقد دورًا كبيرًا في تنبيهه لهذا الجانب وحفزه على استشاره.

لنتأمل هذه الفقرة الموازية من نثره الجميل لما شهدناه في المقطوعة السابقة: احفظوا هذه الأماكن لتتعرف على واحدة من أجمل خرائط العالم: إن الرقصة الجنسية التي يمارسها البحر الأبيض مع حاضرة جبل الكرمل، في الوسط، تنتهي بولادة بحيرة طبريا في الشمال. وهناك بحر سموه البحر الميت؛ لأنه ينبغي أن يموت شيء في هذه الجنة كي لا تصبح الحياة مملة. ومن شدة ما ازدحم الجليل الأعلى بالغابات؛ كان لا بد أن تبرهن القدس على أن الصخور قادرة على امتلاك حيوية اللغة. هذا هو وطني.

وربما وجدنا في هذه الفقرة شبهًا بارزًا بجمال حمدان، عندما يزاوج بين عبقرية المكان - على حد تعبيره - وشعرية اللغة، عندما يجعل للخرائط ألسنة بليغة. لكن المميز عند درويش هو تحول هذا الوهم الكوني العظيم إلى تيار شعري مفعم بالحيوية والنضرة. تجسيد الانطباع على تضاريس الكلمات، وأحسب أن مصدره الحقيقي، وربما كان مصدر حمدان أيضًا، يكمن في



أدب التوراة، ونشيد الإنشاد على وجه التحديد، فإذا قرأنا في الإصحاحين السادس والسابع عثرنا على «شوليت» بعينها، ولا حظنا أنها الاسم الوحيد الذي يذكر صراحة بين ملكات وسراري سليمان. يخاطبها قائلاً: أنت جميلة يا حبيتي كقرصة حسنة، كأورشليم مرهبة، كجيش بالوية. حولي عينيك فإنهما قد غلبتاني. شعرك كقطع المعز الرابض في جلعاد. أسنانك كقطع نعاج صادرة من الغسل... كفلقة رمانة خذك تحت نقابك. هن ستون ملكة وثمانون سرية وعذارى بلا عدد. واحدة هي حمامتي، كاملتي، الوحيدة لأمرها هي، عقيلة والدتها هي، رأتها البنات فطوينها... ماذا ترون في شوليت مثل رقص صفين. ما أجمل رجلك بالنعلين يا بنت الكريم. دوائر فخذيك مثل الحلي صنعة يدي صناع. سرتك كأس مدورة لا يعوزها شراب ممزوج. بطنك صبرة حنطة مسيجة بالسوسن. ثدياك كخشفتين توأمين ظبية. عنقك كبرج من عاج. أنفك كبرج لبنان الناظر إلى دمشق، رأسك عليك مثل الكرمل. لقد أطلنا في اقتباس هذا النص لأنه يشير إلى أحد أهم مصادر الشعر العربي المعاصر منذ السياب حتى درويش، وكفي الآن أن نتأمل طريقة التجسيد التوراتية للخارطة لتؤكد من هذا التناظر الأسلوبي مع شعر درويش ونثره معاً.

أما شوليت التي أصبحت في الصوفية المسيحية رمزاً للنفس البشرية المتطلعة لسكنى الرب، الهائمة في البراري، تتعرض للمطاردة وهي مولهة به، فماذا فعل بها شاعرنا؟ أجلسها في بار تنتظر صديقها، وتذكر بدورها دوائر فخذها وهي تستعرض تاريخها بين عاشقها، وتسترجع موقفها المحتدم في الاختيار بين القاتل والمقتول، وهي تتلظى شهوة على حافة عالميها. لن

نتوقف عند مشكلة أريحا في نص درويش، وهي الأرض الملعونة في التوراة والنبوءات المتحققة فيها، لأن هذا ينحرف بنا على طريق السياسة ومزلقها ويبعد عن بؤرة الشعر، خصوصاً عن مراقبة الصياغات اللغوية وهي تشكل في عبارات حيوية. بوسعنا أن نعتبر المشهد التوراتي منبع نص درويش الذي يحاوره ويتجاوزها؛ إذ إن القصيدة لا تقع في أسر نشيد الإنشاد، بل تنشط إلى لغة السينما المعاصرة وسرديات الحياة الساخنة. لا يفتن درويش بالكنز القديم ولا ينساق في تياره، بل يقاومه بجسارة لغوية وشعرية، يخلق أسطوره العصرية في شخصية شوليت الوجودية الجديدة، المنبثقة عن الملكة الهاربة إلى الرب، فكيف يقوم بترميزها؟:

وَأَحْسَنَتْ يَدُهُ تَشْرِبُ كَفَّيْهَا. وَقَالَ

عِنْدَمَا كَانَ النَّدَى يَغْسِلُ وَجْهَيْنِ بَعِيدَيْنِ

عَنِ الضُّوءِ: أَنَا الْمَقْتُولُ وَالْقَاتِلُ

لَكِنَّ الْجَرِيدَةَ

وَطُقُوسَ الْاِحْتِفَالِ

تَقْتَضِي أَنْ أَسْجَنَ الْكِذْبَةَ فِي الصَّدْرِ،

وَفِي عَيْنَيْكَ، يَا شَوْلَا، وَأَنْ أَمْسَحَ رَشَاشِي بِمَسْحُوقِ عَقِيدَةٍ!

أَغْمِضِي عَيْنَيْكَ، لَنْ أَقْوَى عَلَى رُؤْيَةِ عِشْرِينَ صَحْبَةٍ

فِيهِمَا تَسْتَقِظُ الْآنَ، وَقَدْ كُنْتُ بِقِيدَةٍ

لَمْ أَفَكِّرْ بِكَ.. لَمْ أَخْجَلْ مِنَ الصَّمْتِ الَّذِي يُوَلِّدُ فِي ظِلِّ

الْعُيُونُ الْعَسَلِيَّةُ
وَأُصُولُ الْحَرْبِ لَنْ تَسْمَعَ أَنْ أَعْشَقَ
إِلَّا الْبُنْدُوقِيَّةُ!

هذا الانتشار الدرامي في الشخصية الصهيونية، يجعله يهتف بشولا أن تغمض عينها تمامًا كما رأينا في النشيد القديم، لكنه هناك كان أسير الحب والجمال، أما هنا فهو نهب لطاغوت الحرب والشعور بالذنب، كما يجعله يعترف بتزييف الآلة العسكرية وهي تسمح رشاشها بمسحوق عقيدة، بينما يحمصد العيون التي كانت في الماضي مبعث الحياة وسحرها النبيل.

وتمضي مقاطع القصيدة التالية متوغلة في داخل شموليت وهي تسأل صاحبها عن موعد الخروج من هذا المأزق الوجودي الذي تطلق عليه تسمية الحصار - وهي ذات دلالة خاصة في شعر درويش للتعبير عن موقفه، تنقلب هنا لتشير إلى تبادل الأدوار عندما تصف أعداءه - فيتهرب من إجابتها ويبيكي في فرح ونشيج الجسدين. تستسلم للذكريات وهي ترى الفتيات في المرقص قد أصابهن الدوار بين أحضان الشباب المتعيين، ترمق إعلانات وزير الأمن عن اجتثاث الفدائيين، ووعدته لمن يموت من جنوده بالمجد وروايات الوطن، تكتشف أن أغاني الحرب لا تصل بينها وبين صاحبها عندما يصير طفلًا في تابوته - لقد تقمصت دور الأم - ولن يعيده إليها بعدما يصبح خبرًا في الصفحة الأولى سرعان، ما ينسأه رجال الجنرال.

يتأكد لشموليت اكتشاف الفراغ والقطيعة بينها وبين هذا العالم الغارق في لذة النشوة وسراب النصر، عندئذ تستحضر النقيض:

فَجَاءَتْ عَادَتْ بِهَا الذِّكْرَى
إِلَى لَذَّتِهَا الْأُولَى، إِلَى دُنْيَا غَرِيبَةٍ
صَدَّقَتْ مَا قَالَهُ مَحْمُودُ لَهَا قَبْلَ سِنِينَ
- كَانَ مَحْمُودُ صَدِيقًا طَيِّبَ الْقَلْبِ،
حَاجُّوْلاً كَانَ، لَا يَطْلُبُ مِنْهَا
غَيْرَ أَنْ تَفْهَمَ أَنَّ اللَّاحِثِينَ
أَمَّةٌ تَشْعُرُ بِالْبُرْدِ
وَبِالشَّوْقِ إِلَى أَرْضِ سَلِيَّةٍ.
وَحَيِّيًا صَارَ فِيهَا بَعْدُ،
لَكِنَّ الشَّبَابِيكَ الَّتِي يَفْتَحُهَا
فِي آخِرِ اللَّيْلِ... رَهِيبةٌ
كَانَ لَا يُغْضِبُهَا، لَكِنَّهُ كَانَ يَقُولُ
كَلِمَاتٍ تُوقِعُ الْمَنْطِقَ فِي الْفَحْ
إِذَا سَرَتْ إِلَى آخِرِهَا
ضِيقُ دَرْعًا بِالْأَسَاطِيرِ الَّتِي تَعْبُدُهَا
وَتَمَرَّقُ حَيَاءً، مِنْ نَوَاطِيرِ الْحُقُولِ...
صَدَّقَتْ مَا قَالَ مَحْمُودُ لَهَا قَبْلَ سِنِينَ



عِنْدَمَا عَانَقَهَا فِي الْمَرَّةِ الْأُولَى بَكَتْ
مِنْ لَذَّةِ الْحُبِّ.. وَمِنْ جِيرَانِهَا.
كُلُّ قَوْمِيَّاتِنَا قِشْرَةٌ مَوْز،
فَكَرَّتْ يَوْمًا عَلَى سَاعِدِهِ،
وَأَتَى سَيْمُونُ يَخْمِيهَا مِنَ الْحُبِّ الْقَدِيمِ
وَمِنَ الْكُفْرِ بِقَوْمِيَّتِهَا
كَانَ مَخْمُودٌ سَجِينًا يَوْمَهَا
كَانَتْ الرَّمْلَةُ فِرْدَوْسًا لَهُ.. كَانَتْ جَحِيمِ
كَانَتْ الرَّقْصَةُ تُغْرِيهَا بِأَنْ تَهْلِكَ فِي
الْإِيْقَاعِ،
أَنْ تَتَمَسَّ، فِيمَا بَعْدُ فِي صَدْرِ رَحِيمِ
شُكْرُ الْإِيْقَاعِ، كَانَتْ وَخْذَهَا فِي الْبَارِ
لَا يَعْرِفُهَا إِلَّا النَّدَمُ
وَأَتَى سَيْمُونُ يَدْعُوهَا إِلَى الرَّقْصِ فَلَبَّتْ
كَانَ جُنْدِيًّا وَسِيمِ
كَانَ يَخْمِيهَا مِنَ الْوَحْدَةِ فِي الْبَارِ،
وَيَخْمِيهَا مِنَ الْحُبِّ الْقَدِيمِ
وَمِنَ الْكُفْرِ بِقَوْمِيَّتِهَا..

للسرد لغته وخواصه التعبيرية في تتابع أفعال الكينونة وتوالي المشاهد. وهي تكشف دينامية المواقف المعروضة، وتجسد لحظات الصراع الدرامي في داخل الشخص عندما لا يبقى في وعيها سوى تلك الومضات المثيرة.

شوليت حينما تتذكر حبها الأول تسميه «لذتها الأولى»، هكذا تحضر في اللغة بكثافتها الوجودية. تستدعي صديقها الأقدم، العربي، محمود. لا يتفادى الشاعر وهم التناهي معه، بل يكاد يعمد لإثارته ليعزز تلقائية الموقف ومصادقته. يقدم لنفسه صورة ذاتية كنموذج شخصي وقومي، فهو طيب القلب وخجول، من أمة «تشر بالبرد» وهي تدخل هي الثورة وهو في ذروة وصاله الحميم مع عشيقته يقول لها أشياء «توقع المنطق في الفخ» فتصدقه وتبكي، تكتشف إنسانيتها التي تغطيها «قشرة الموز» القومية في اللحظة التي تخصف عنها ورق اللجنة مثل أمها حواء، وتتوالى أفعال الكينونة الماضية، عندما يدخل «سيمون» حياتها ذات مساء لينقذها من وحدة البار ومن الكفر بقوميتها، وتقع فريسة تصادم العالمين، ويشتعل على امتداد جسدها وروحها صراع التاريخ. ولم يكن درويش بحاجة إلى استعارة أي تقنيات درامية كي يجسد هذا الموقف، حسبه أن يحكي طرفاً من السيرة التي يمكن أن تكون سيرته الذاتية، أو سيرة أحد أصدقائه المقربين مع إدخال الطرف الآخر إنسانياً فقط، حسبه أن يمد يده إلى جرة الحياة حوله وينفخ فيها شيئاً من روح فنه حتى تتوهج بكل مأساويتها في كلمات. لكن الشعر لا يأتي هكذا ببساطة، عليه حينئذ أن يصطنع أدوات القص في تنظيم الأزمنة، وتكوين الجمل وتكثيف اللحظات عند إدراج المتواليات اللغوية في أنساق موسيقية، عليه أن يروي الأحداث بطرق فنية تكتسب فيها قوامها العضوي



وشفافيتها الدلالية، عليه أن يعرف كيف تتشاجر الأصوات بإيقاع يؤدي جماليًا إلى صحة التمثيل الشعري، وضبط الإيقاع الدرامي مع موسيقى التعبير.

وعى درويش نظريًا كل هذه الضرورات، وكان يشير - فيما يبدو - إلى تصميم مخطط على الاستجابة لها عندما قال: لم أعد أعتبر عن اللحظة السياسية الفلسطينية، بل عن إنسانية الفلسطينيين، وانتقلت بالتالي من النمط إلى الإنسان، أي أنني أطرد من صياغتي الخطاب السياسي البطولي وأتعمق في تراجيديا الشرط الإنساني للفلسطيني، وفي جمالية هذه التراجيدية. وكان النقاد قد لاحظوا بروز العرق الدرامي بشكل مبكر في خطابه الشعري، عن طريق الحوار وتعدد الأصوات، وتوقع بعضهم منه أن يكتب المسرحية الشعرية، ونقل عنه قوله من مطلع السبعينيات «إنني مشبع بالرغبة في كتابة مسرحية شعرية». ولكن هذا لم يحدث. سرعان ما ارتاح درويش لوصف آخر لأشعاره، يعفيه من مشقة خلق أعمال درامية كبرى، تتطلب شروط إنتاج مغايرة على الصعيد الشخصي والاجتماعي، بقدر ما تقتضي مكانًا مستقرًا وجمهورًا متماسكًا وتقاليد فنية، تستلزم من الكاتب تعميقًا لأصول الفن الدرامي، وتلمذًا على كبار مبدعيه بالترجمة من اللغات العالمية، وتبنيًا لمشروع ثقافي طموح في بنية الأدب العربي، ولم يكن ذلك متاحًا من الوجهة العملية لدرويش؛ إذ كان يكتب دائمًا - على حد تعبيره - وهو في درجة الغليان: إنني أكتب لأكون حاضرًا. وإن هذا الإلحاح إلى الحضور توق حيوي للتجانس مع الحضور الإنساني الشامل، ومع الحياة ذاتها... إننا نكتب في درجة الغليان، نواصل محاولة الحضور إلى الأرض، ومنها يتبلور



المحتوى الأساسي لأدبنا الحديثة... إنه أدب محاولة الحضور الذي يأخذ شكل المقاومة... الحضور في المكان المحدد. ومن ثم فإن الصفة التي تتحقق له حينئذٍ وترضي طموحه الشعري دون حاجة لدرامية المسرح هي الملحمية: ما زلت أحت الواقع بكل ما فيه من مفارقات وتناقضات وعبث، وأصر على الغناء الذي لا يشبه الغنائية المعروفة. لقد أراحني «يانيس ريتسوس» حين وصف شعري بأنه ملحمة غنائي، أو غنائية ملحمة، ومن الطريف أن نتذكر تعلق السياب بدوره بخاصية الملحمية هذه، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة تمثيلها لكيفيات الامتداد الأسطوري لمثالية القيم والمشروعات المحبطة الكبرى من ناحية، والاحتدام البطولي لمغامرة خوضها على المستوى الفردي من ناحية أخرى، عندما يترأى للشاعر أن يمسك بجوهر إبداعه، ويضمن طول نفسه ويصله بأعماق أصلاب قومه لا بد أن يكون ملحمةً.

لكن درويش كان أكثر امتلاكاً لأدوات الدراما لو أتاحت له الظروف الموضوعية كتابتها، لو لم تفتنه الحداثة التجريدية وتستقطب طاقته، كي تصب في تكسير الأبنية التعبيرية واختراق أنظمتها. فقصيدة «شوليت» التي نحن بصدها نموذج قوي لذلك، إنها دراما مصغرة يمكن مسرحتها، تحدث في نفس فتاة يهودية تنتظر صديقها الذي لا يأتي، ويدور رأسها بعشرات المشاهد والتقاطعات المحتدمة، تلتقط العالم المحيط بها بحساسية متوترة، حتى يبلغ درجة الذهول من شدة الوعي بواقعها وما يعتمل في باطنه. أما المقطع الأخير فلا يفتعل أي خروج فني من مازق حيوي متفاقم:

شوليت انتظرت صاحبها في مدخل

البار القديم



سُولِمِيتِ انْكَسَرَتْ فِي سَاعَةِ الْحَائِطِ

سَاعَات...

وَصَاعَتْ فِي شَرِيطِ الْأُزْمَةِ

سُولِمِيتِ انْتَضَرَتْ سِيمُونُ - لَا بَأْسَ إِذَنْ

فَلَيَاتِ مَخْمُودُ.. أَنَا أَنْتَظِرُ اللَّيْلَةَ عِشْرِينَ سَنَةً

كُلُّ أَزْهَارِكَ كَانَتْ دَعْوَةً لِلْإِنْتِظَارِ

وَيَدَاكَ الْآنَ تَلْتَقَانِ حَوْلِي

مِثْلَ نَهْرَيْنِ مِنَ الْحِنْطَةِ وَالشُّوكِ وَعَيْنَاكَ حِصَارِ

وَأَنَا أَتَقَدُّ مِنْ مَدْخَلِ هَذَا الْبَارِ

حَتَّى عَلِمَ الدَّوْلَةُ، حَقْلًا مِنْ شِفَاءِ دَمَوِيَّةٍ:

أَيْنَ سِيمُونُ وَمَخْمُودُ؟

مِنْ النَّاحِيَةِ الْأُخْرَى

زُهُورٌ حَجَرِيَّةٌ

وَيَمْرُؤُ الْحَارِسُ اللَّيْلِي

وَالْإِسْفَلْتُ لَيْلٍ آخَرِ

يَشْرَبُ أَضْوَاءَ الْمَصَابِيحِ

وَلَا تَلْمَحُ إِلَّا بُنْدُقِيَّةٌ

يستخدم الإيقاع الغنائي هنا بالتكرار المتصاعد للمطلع ، فمدخل البار قد أصبح « قديماً » واستمر الانكسار في الحائط النفسي « ساعات » واستوى في عينيها كل من سيمون وعمود، وأطبق عليها الحصار في غياب الرجلين « تشيأت » الطبيعة بتحجر الزهور، وسقط ظل الشرطي ليكمل انطباق الليل على المشهد، وليجعل بريق الأمل الوحيد المضي إلى أفق المستقبل بريق البندقية!

فإذا كان لنا في هذه القراءة أن نعيد طرح السؤال الأول عن المرموز له بشخصية شوليت، وتفادينا أحادية الدلالة التي تقتل الشعر بدعوى وضوح الفهم، كان بوسعنا أن نرى فيها عديدًا من الدلالات المتفاوتة في القرب والبعد والتشابك، من الفتاة اليهودية التوراتية العاشقة التي تلمع حقيقتها الإنسانية المطموسة والمخدوعة، إلى الأرض الحائرة بين رجلين لكل منهما في الاعتماد على قوة الحق أو قوة الأمر الواقع، إلى المأزق التراجيدي الذي يستعصى على الانفراج بغير أداة الموت وهو يزعم صناعة الحياة، إلى غير ذلك مما يمكن أن تسفر عنه إعادة ترتيب معطيات الترميز والتشفير في النص، وربما كان إرجاء المعنى هكذا غير مريح للقارئ، لكنه أكثر صدقًا في تمثيل دراما الانتظار، كما أن الامتداد التوراتي لشخصية شوليت، وربما لاسم سيمون «شمعون» أيضًا، ولعنصر «أريحا» المكثف، قد ظل خلفية محتملة تضيف مسحة تعبيرية ذات نكهة خاصة على القصيدة، ليس من الضروري أن يكون الشاعر واعيًا بها. لكن يظل مبعث القلق في هذه الدراما، أنها وهي توغل في تمثيل الحياة الباطنية غير قابلة للإخراج الواقعي على خشبة المسرح، فليس هناك جمهور عربي أو عبري يطيق تعليق الحل لغير صالحه.



انبهام الرؤيا وتشذر التعبير

كانت لا معقولة الواقع المعيش في التجربة التاريخية هي مدخل درويش للحدائث التعبيرية، وهي وسيلته في الآن ذاته للانتقال من صناعة الرؤية الحسية والحيوية إلى انبهام الرؤيا الشعرية. وقد شعر النقاد بشكل متواتر أن نموذج درويش الشعري، أضحى يمثل حالة فائقة في كثافتها وتركيزها المخزن، لأهم التحولات الأسلوبية في التجربة العربية المعاصرة، فهو الذي دخل الميدان وهو ينشد :

أَجْمَلُ الْأَشْعَارِ مَا يَحْفَظُهُ عَنْ ظَهْرِ قَلْبٍ

كُلُّ قَارِئٍ...

فَإِذَا لَمْ يَشْرَبِ النَّاسُ أَنَا شَيْدَكَ شُرْبٍ

قُلْ: أَنَا وَخِدِي خَاطِي...

ثم لم يلبث أن عب من كؤوس الشعر حتى أترع، وأطلق من غناء الروح ما أوجع وأمتع، فأخذ يجرب أفانين القول ويتقلب في أحضان الأساليب العديدة، موظفًا على طريقته الخاصة، الحس اللغوي والثقافي للمجتمع العربي والعبري، مستندًا مرة على حائط المتنبي الذي كان يركب الريح، ومرة أخرى على آثار الأندلسيين بعد تعصير تباريحهم «وأسبتها» مرواحًا



بين أيدولوجيات عديدة تنتقل به من الوعد إلى الخيبة، حتى أدرك بتجربته الذاتية أن قصارى ثورته أن يتغير شعرياً حتى يبلغ منطقة الرؤيا: لا أكذب شعراً لأغير الواقع، ولكن الواقع أرغمني على الكتابة، استعبدني من شدة ما أذلني، من كثرة ما كان واقعاً وقعت فيه، ولكن هذه العبودية تمنحني الحرية. فحين كتبت وجدته يختلف عن نقيضه، ولكن نقيضه ليس إلا هو متحولاً، هذه هي علاقتي بمعادلة الواقع التي أستخرج منها حريتي من جهة، وقابلية الواقع للتحرر والتغيير من جهة أخرى.

عند هذه النقطة لا يمكن أن تكون درجة المقروئية ووضوح الفهم هما معيار المصادقية الشعرية، ولا أن تكون بساطة التعبير هي أداة تخليق الرؤيا، وإعادة صياغة العالم بالحلم المستحيل، والدفق الإنساني الذي يمسك بجوهر الوجود الحار، في تشظي الكلمات وتقاطع الصور والأوضاع. وإذا كان الشعراء المحدثون قد أطلقوا كلمة الصوفي "النفري" شعاراً لهم، كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة فإن الفهم النقدي لها يتجاوز مفهوم ضيق العبارة، بحيث يتعين أن تشير فحسب إلى العبارة غير الشعرية، والعبارة اللغوية المعتادة هي التي تضيق وتنكسر، أما العبارة الشعرية فهي اللغة وكيمياؤها، لا يمكن أن تستنفد حيلها وإمكاناتها في خلق أوضاع تعبيرية ورمزية متجددة، لو ضاقت فعلاً لمات الشعر بتقلص مقتنياته وتقنياته. لغة الشعر إذن كثيراً ما تمزق وتسخر وتتجاوز ضيق العبارة التواصلية، عندما تعيش فضاءها الحر بما لا تستنفده جميع الكشوف الجمالية، فهو فضاء يمتد في المستقبل وطاقته المجهول فيه، حيث تجد الرؤيا دائماً لدى المبدعين ما تحقق به وفيه، إنها في حقيقة الأمر لا تولد ثم تبحث عن قباط العبارة كما يفهم عادة، بل تتخلق في رحم اللغة ذاتها.



بهذا المفهوم لا بد أن نكف عن اعتبار الإيهام مجرد مآزق في التعبير، أو نكسة في مسار الشعرية كما يتوهم الأيديولوجيون السذج . بل إنه شيء كامن في جذور الشعر، ومرتبط عضوياً بطبيعته التي تجهد في تكوين عمليات تشفير جيدة كلما احترقت بضوء التكرار عملياته السابقة، هكذا يؤكد علماء اللسانيات منذ منتصف القرن الماضي على أقل تقدير، فجاكوبسون مثلاً يرى أن الإيهام ملمح للشعر، ويكرر مع إمسون أن مكائد الغموض توجد في جذور الشعر نفسها، وليست الرسالة هي التي تصبح وحدها غامضة فحسب، وإنما يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضاً. فبالإضافة إلى الكاتب والقارئ هناك «أنا» البطل الغنائي، أو «أنا» السارد الوهمي، وهناك «أنت» و«أنتم» المخاطب الذي تفترضه المونولوجات الدرامية والتضمرات والرسائل. إن هيمنة الوظيفة الشعرية/ الجمالية لا تطمس الإحالة، وإنما تجعلها غامضة. ويناسب الرسالة ذات المعنى المزدوج مرسل مزدوج ومتلق مزدوج وأيضاً إحالة مزدوجة.

على أن شعر الرؤيا هو الذي يملك باقتدار تخصيب هذا الازدواج، فهو الذي يضرب عند الجذور، في تلك المنطقة التي تتركب في باطنها العبارات أنساقاً لم تفتح من قبل. هو الذي يجمع جدلياً بين أطراف المفارقة البديعة، انحرفاً جلياً في الإسناد يبلغ بدرجة النحوية إلى أدنى مستوياتها، مع التماسك المنتظم في البنية النحوية المرجعة، فيما يتكئ على قاعدة إيقاعية بارزة.

سنختار من بين إمكانات عديدة نموذجاً من أحد دواوين درويش الأخيرة، التي اختلّت فيها قواعد الدلالة المألوفة لتقوم مقامها تركيبات الشظايا التعبيرية، واختفت أنماط السرد الخطي والدراما المحتدمة على

السطح، وقامت قيامة اللغة في ذاتها، ولولا نصوع التجربة الحبيوة التي ينبعث منها الشاعر، لانتقلت هذه الإحالة التعبيرية به إلى منطقة التجريد ونسفت أساسه التعبيري كله، لولا أن قارئه يعرف بطاقته الأيدولوجية وينظر إليه دائماً بأثر رجعي يستثير ذاكرته المتراكمة، لولا أنه اشترك معه في متابعة صناعة هذا الوجه الأخير من عالمه الشعري، المفعم بكل خيبات الواقع وانكسار جمالياته، وتطلع معه إلى تجاوزه حتى أصبح متواطئاً في هذه التحولات، لما استطاع أن يتابع تخليق رؤيته على سطح جارح من مرايا متناثرة وشظايا لم تكتمل، وإشارات في طور التكوين والابتسار؛ إذ تظل هناك دائماً عند قارئ درويش المدرك وغير المدرك بوضوح كافٍ، خلفية مؤنسة في ليل المعنى ووحشة التأويل وفراغ الفهم، هي التي تسعنا في فك شفرة رموزه وربط شتات بنيته الغائبة. وبهذا فإن ما أدى إلى التفكيك والنقض على المستوى اللغوي والنصي هو الذي يفضي بدوره إلى التحام خيوط الرؤيا وتشابك نسيجها في التحليل الأخير للقراءة الممعنة.

النص الذي أخذناه يأتي بعد سرحان وأحمد الزعتر وغيرهما من المطولات التي حظيت باهتمام تحليلي وافٍ، فهو من ديوان «أرى ما أريد» الصادر عام 1990، وهو نموذج طريف من الرباعيات التي يجرب فيها درويش شكلاً مقطعيًا كلاسيكيًا، بعد أن جرب في مجموعاته السابقة أنماطاً ثرية من النظم المقطعية، بأعداد ومساحات مختلفة تستحق التأمل والتحليل في سياق خاص. وبناء الرباعيات في الشعرية العربية يرتبط، كما هو معروف، بتجربة الخيام التي تتوارى بعيداً عن ذاكرة النص هنا، إذ يحفر مساره المستقبل، ويشعر في تقطير اختلاجاته الحميمية بأسلوبه الخاص:

أَرَى مَا أُرِيدُ مِنَ الْحَقْلِ... إِنِّي أَرَى
جَدَائِلَ قَمْحٍ تُمَشِّطُهَا الرِّيحُ، أَغْمِضُ عَيْنَيَّ:
هَذَا السَّرَابُ يُؤَدِّي إِلَى النَّهْوند
هَذَا السُّكُونُ يُؤَدِّي إِلَى اللَّازُورد.

أمران هنا يقومان بتهيئة المشهد للرؤيا الشعرية الخالصة، أولهما تعلق
فعل الرؤية بالإرادة، ما أريد، لا بعملية الإبصار ذاتها. يتعزز ذلك بأن هذا
النوع من الرؤية لا يتم صراحة إلا عند إغماض العينين. والثاني يتمثل في
تداخل الحواس وتجاذب معطياتها على النمط السريالي؛ فما هو بصري يقود
إلى المسموع، وانعدام الحركة تتولد منه أنصع الألوان. يأتي ذلك من علاقة
السراب بأنغام النهوند، وارتباط السكون بألوان اللازورد.

على أن توهج الرؤيا وتفجرها لا يتم أكثًا بمجرد هذه التهيئة التعبيرية، بل
يتطلب شرطًا لازمًا هو أن تكون العناصر الدالة في الخطاب الشعري، قد تم
تحضيرها لدى المبدع والمتلقي في فترة حضانة سابقة وكافية، أي بحيث يكون
للكلمات تاريخ رمزي عميق في سياق الخطاب الشعري الكامل للمبدع.
وتكون صلة المتلقي بها، ومعاشرته لازدواج معانيها قد اختمرت وتعتقت.
فالعناصر الفاعلة في مطلع هذه القصيدة، وهي حقل القمح واللازورد
«الأزرق» لها طبقات عديدة من الدلالة تراكمت لدى قراء درويش،
خلال تنامي حساسيتهم بتعاظم جهازه الترميزي، الأمر الذي يجعلنا نؤثر
عدم المبادرة بتحديد مدلولاتها اعتمادًا على معانيها اللغوية، ولا ما تحمله في
النصوص السابقة، انتظارًا لكيفية دخولها في علاقات جديدة في شبكة هذا

النص التي توظفها وتعدلها في الآن ذاته:

أَرَى مَا أَرِيدُ مِنَ الْبَحْرِ... إِنِّي أَرَى
هُبُوبَ النَّوَارِسِ عِنْدَ الْغُرُوبِ، فَأَغْمِضُ عَيْنَيَّ:
هَذَا الضِّيَاءُ يُؤَدِّي إِلَيَّ أَنْدَلُسَ
وَهَذَا الشَّرَاعُ صَلَاةُ الْحَمَامِ عَلَى...

البنية النحوية نفسها تتكرر بشكل متطابق مع الرباعية السابقة، هذه أبرز حيل توليد الرؤيا. مع اختلاف العناصر المفجرة للطاقة الرمزية بطبيعة الحال. فعل الرؤية الملحاح يظل مسندًا إلى المتكلم/ الشاعر/ القارئ. المفعول به وهو المشهد المرثي ينصب هذه المرة للريح. تتم ترجمة السراب إلى الضياع عن طريق التبادل في الموقع، كما يتحول السكون إلى شرع. وهنا تتم إضافة عنصرين فاعلين في توليد الدلالة الكلية للنص، وهما الأندلس والحمام. فإذا اخترناهما عن كثب وجدنا قرب ما يفضيان إليه، الأندلس = الرمز المشير للوطن السليب والجنة المفقودة، لاحظ ما في هذه العبارات غير الشعرية من جاهزية ترتاح لها أذن القارئ للوهلة الأولى، أما الحمام فمعناه القريب هو السلام، فهل يريد الشاعر هنا أن يرى السلام المؤدي للفقد؟ أو لا نكون قد تسرعنا قليلًا في إسقاط معطيات العالم الخارجي على النص المكتوب قبيل مؤتمر مدريد؟ مهما يكن الأمر، في وسع القارئ أن يستبعد احتياطي الدلالة المتوفر لديه عن درويش، خصوصًا أن البطانة الأيديولوجية سريعة الالتئام، تبادر فتعطي لتشتته وتشذره مستوى كافيًا من التمسك والاتساق. لا يستطيع القارئ أن يطفى ضوء القضية الذي يمثل خلفية مهما كانت خافتة إلا أنها



تضمن إمكانية الرؤية للنص، بحيث تقوم بدور الوعاء المانع من تبخرات قطرات التجربة وتكاثف الضباب. لكن هذه البطانة الأيديولوجية لا تكفي للتفسير السهل للتلقائي لجميع الرموز وحملها على أقرب معانيها، فهناك علاقات دلالية لا بد من الاجتهاد في إقامتها؛ فعلاقة حقل القمح بالبحر، والسراب بالضباب، وشرع الصلاة باللازورد تتفاوت في خصوصيتها ودرجة إيهامها، وتفضي بالنص إلى تعدد المستويات وتشابكها.

أَرَى مَا أُرِيدُ مِنَ اللَّيْلِ .. إِنِّي أَرَى

نَهَائِيَاتِ هَذَا الْمَمَرِّ الطَّوِيلِ عَلَى بَابِ إِحْدَى الْمُدُنِ

سَأَزِمِي مُفَكِّرَتِي فِي مَقَاهِي الرَّصِيفِ، سَأُجْلِسُ هَذَا الْغِيَابَ

عَلَى مِقْعَدٍ فَوْقَ إِحْدَى السُّفُنِ.

من عاشرَ شعر درويش لا تصبح لديه مشكلة في استحضار هذا العالم الذي يتوغل في أحشائه، فالليل بديل ونظير البحر منذ الشاعر الضليل، وسأم الشاعر من طول الهجرة والوقوف على أبواب المدن في المرافع والمطارات، قد غدا قصة يومية مبتذلة لا بد أن تؤدي إلى رفض الكتابة الذاتية المفهومة/ مفكّري؛ إذ لا يمكن أن تنجح في التقاط جوهرها سوى عبارة لا معقولة: سأجلس هذا الغياب على مقعد فوق إحدى السفن. وضع الغياب على مقعد مبحر هو إذن أول الخيوط الشعرية في تكوين الرؤيا المشتقة في القصيدة. ولانستطيع أن نصف هذه الصورة بالاستحالة، والمستحيل هو أن يبلغ التوتر من الموقف الواقعي في الوجود الفعلي لهذا الإنسان ذروته، وتظل علاقات الدلالة المعتادة بين الفاعل والمفعولين قادرة على تمثيل تلك الحالة، التي لم يبلغها

متحدث باللغة من قبل، أي أن انكسار هيكل التعبير في انحراف الإسناد اللغوي يصبح الوسيلة الوحيدة لتوليد الدلالة. للغياب مسميات كثيرة، لكن ما يشير إليه هنا وهو يوضع على مقعد سفينة، بلا أوراق، قد تخلق في جسد هذا النص فحسب. وهكذا فإن الرؤيا تشرع في التشكل، عبر تجميع عدد من الإشارات المستحدثة في سياقات جديدة، تشبه الحلم المؤلف من مشاهد بصرية، لكن تكوينها لا يتم إلا في حالة واحدة هي إغماض العينين والدخول في غيبوبة الحواس. وما يفعل فعله في نفوسنا بالتوازي مع هذا الانكسار، إنما هو شعور بتماسك البنية الجمالية للنص، عبر التفاعل التأثيري النشط بين مجالات المفردات المتبادلة من حقل وبحر وليل، بحيث تبدأ في تأليف منظومة متجانسة وشاملة.

أَرَى مَا أَرِيدُ مِنَ الرُّوحِ: وَجْهُ الْحَجَرِ

وَقَدْ حَكَّهُ الْبَرَقُ، خَضِرَاءُ يَا أَرْضَ رُوحِي

أَمَّا كُنْتُ طِفْلاً عَلَى حَافَةِ الْبَثْرِ يَلْعَبُ؟

مَا زِلْتُ أَلْعَبُ.. هَذَا الْمَدَى سَاحَتِي وَالْحِجَارَةُ رِيحِي.

أفضى الغياب إلى عالم الغيب، أبلغ رموزه هي الروح، وعندما تمتد الرؤية لتغمر الروح فإن تاريخ الكلمات لا بد أن يسعف في تجليها؛ إذ تنشق من جملة موجزة «البرق يحك الحجر» عوالم ميثولوجية كاملة، يمكن لها أن تستحضر في لمحة البرق كلمة «البراق» وفي صلابة الحجر «صخرة المقدس» من دون قصد مباشر. تختصر أرض الروح العامرة بحضور الماضي، وتطل صورة الطفل / الشعب، وهو يلعب على حافة البثر/ السقوط. وتأخذ ألوان



الطيف الدلالية في التوالد والتكاثر. ويظل فعل الشعر الأساسي ماثلاً في سحر تحويل الكون إلى ساحة، والريح إلى حجارة، إنها صناعة المستحيل في حلم الكلمات الشاعرة .

عند هذا المستوى من الأداء يكون المبدع قد امتلك لغته، واستوت له طريقته في التعبير بحرية تامة يكون قد بلغ درجة «أسطورة» اللغة بتحميلها فائض قيمتها الدلالية المتزايدة في شعره، سواء أكان ذلك من خلال القصائد المطولة أم المقطعات الصغيرة. فإذا تذكرنا الوقفات النقدية المتأنية، التي استحققتها مطولات مثل «سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا» أو «أحمد الزعتر»، أو قصيدة الأرض. وجدنا السمة المشتركة بينها تتماثل في خروج الرؤيا من انكسار التعبير وتشظيه على وجه الخصوص، وإذا كانت درجة «لامعقولية التركيب» في مثل تلك القصائد عالية بطريقة مرهقة للقارئ العادي، فإن الناقد يجتهد عادة في لم شتات التأثيرات المتباعدة وتبرير تقنياتها شعرياً، حتى إنه يسمي الكابوس الناجم عن تمثلها حلماً؛ إذ يقوم الشاعر «بتجميع صورة ذهنية لوطن مستلب، عناصرها شذرات من مرايا مهشمة ومبعثرة، في ماضٍ غائر في الذاكرة، ويتم ترتيب المفردات أو الجمع بينها بشكل يكسر السياق الواقعي لصالح سياق حلمي، يظل معلقاً بزمان غائم مكبلاً بذلك الحلم المطلق نفسه». على أن النتيجة الضرورية التي تصب فيها هذه التحليلات تتمثل في تجاوز الحسيّ إلى المجرد عبر فعالية السياق وآليات الترميز الشعري؛ إذ تلعب مظاهر الانحراف الإسنادي دوراً أساسياً في انبثاق الدلالة وتشكيل الرؤيا، ولا يمكن ملاحظة ذلك إلا بتأمل التراكم الشعري سواء أكانت في وحدات مطولة أم مصغرة. أما ما يلجأ إليه بعض النقاد من



بذل جهد كبير في استقصاء ما يسمى بالمعجم الشعري للشاعر، بغية تحديد عدد من الدوال المكرورة التي تتمتع بنسبة ترجيح عالية في نصوصه، فإنه إجراء لا يكشف - على طرافته - عن أهم مولدات الدلالة في الصيغ الشعرية؛ إذ إن هذه الدلالة ذاتها ترد مرة باعتبارها رموزًا لغيرها، وترد مرات أخرى على حقيقتها، الأمر الذي يؤدي لاختلاف طاقاتها الشعرية طبقًا لمواقعها والتركيبات المتضمنة لها. وقد تتبع باحث محدث معجم درويش الأساسي فوجده يدور حول عدد من العناصر الطبيعية التي يمكن لنا تصنيفها إلى جماد ونبات، وتشمل المجموعة الأولى عناصر تتمثل البحر والرمل والحجر والتراب، والثانية عناصر تمثل البرتقال والزيتون والصفصاف والياسمين والورود، على تعدد السياقات والإشارات التي تكمن خلف هذه العناصر. ولو بذل جهدًا مثل هذا في تحليل أنواع العبارات الشعرية ونسبة توظيفها للصيغ المختلفة وكيفية صناعتها للمجازات والرموز، ونوع التفكير الشعري المائل خصوصًا ما ينشعب بينها من علاقات، لكان أكثر خصوبة وجدوى في تحليل الأساليب الشعرية. وربما تسهم نظرية الشفاهية والكتابية التي تثير منذ وقت طويل اهتمام علماء الأساليب، التي يتحمس لها بعض شبابنا الواعدين اليوم، ربما تسهم في تقديم نموذج عملي للبحث في الصيغ على أساس أن «كل أشكال التعبير والتفكير تقوم على الصيغ إلى درجة ما، بمعنى أن كل كلمة وكل مفهوم معبر عنه هو نوع من الصيغة من حيث هي طريقة جاهزة» أو مستحدثة في ترتيب مواد الخبرة، وتحديد الكيفية التي تنتظم بها الخبرة والتأمل عقليًا، وبوصفها من وسائل تقوية الذاكرة ووضع الخبرة في كلمات منظومة. وبما أن حالات الترميز وأبنية الإيقاع وأشكال التعبير، من صميم



الفعل الشعري التخيلي، ولا تتم إلا بالصيغ، فإن التركيز على تتبعها هو الذي يضمن كشف أساليب التعبير. وعندئذ سنرى أن ارتفاع نسبة التشتت في شعر درويش نتيجة لانخفاض درجة النحوية، لا تعوضه أشكال التكرار المقطعية، ولا تعين الذاكرة في مهمة استحضاره، وهذا يجعله - خصوصاً في تجلياته الأخيرة - شعراً كتابياً إلى حد كبير، ويجعل غنائيه ذات طابع تجريدي مهما تدرج بالعناصر الحسية؛ إذ إن العلاقات بين هذه العناصر لا تطفو على سطح الدلالة ولا تكفي لها لحة الإيقاع.

أَرَى مَا أُرِيدُ مِنَ السَّلَامِ... إِنِّي أَرَى
غَزَاً وَغُشْبًا وَجَدُولَ مَاءٍ... فَأَغْمِضُ عَيْنَيَّ:
هَذَا الْغَزَالُ يَنَامُ عَلَى سَاعِدِي
وَصَيَّادُهُ نَائِمٌ قُرْبَ أَوْلَادِهِ، فِي مَكَانٍ قَصِيٍّ

هنا نلمس نقلة في نظام تداعي العناصر الدالة، فإذا كان بوسع القارئ أن يعثر على بنية تجمع أطراف الحقل والبحر والليل، باعتبارها ساحة طبيعية تنبسط كي يفرسها القلب الذي يخضر فيها، والروح التي تتشربها. فإن عنصر السلم هنا يشرع في تكوين منظومة جديدة تتألف من ثلاثية السلم والحرب والسجن، وهي إن كانت متجانسة في تشكيلها ومتقاربة في عدد حباتها، لكننا لا نلبث أن نجد هذا النظام قد اختل وتشتت بدخول عناصر مبعثرة ومختلطة، أي أننا نصبح حيال بنية عنقود في هذا النص، تمتد الخلفية الأيديولوجية الكامنة في عروقه كمحور غير منظور يضمن تماسكه، ثم تنمو في أطرافه مجموعات متوازية في درجة كثافتها وتركيز حلاوتها وبقية

العناصر الداخلة في تركيبها. فإذا مضينا في استخدام صورة العنقود؛ وجدنا أن كل وحدة/ حبة في هذه القصيدة تمثل استدارة الرباعية بشكلها الموسيقي وهيكلها النحوي، وغلافها الخارجي المتمثل في البنية الأولى «أرى ما أريد... إني: فأغمض عيني»، الأمر الذي يؤدي إلى تماثل مذاقها الجمالي. ولكنها تراكم بطريقة عضوية خاصة، تختلف عن كيفية توالي الأبنية السردية والدرامية. ولا تولف نسفاً متنامياً مستطيلاً متوالداً لا يجوز الإخلال بترتيبه، بل تشكيلاً متكاثرًا بلا ضابط مكاني في معظم الأحوال. بوسع كل قارئ أن يكتشف - أو يبتدع - علاقاته الخفية من دون أن يلتزم بها غيره من القراء. وهذا فإن علاقة وحدات الرباعيات ببعضها تتراوح بين إمكانية تماسك كل مجموعة طبقاً لضرورة التداعي والتداخل، وحرية تبادل المواقع دون إخلال كبير بالنسق، بما يجعلها بنية مفتوحة مثل المراثي المتشذرة والمتناثرة في قدرتها على تكوين الصور المتناظرة.

والواقع أن درويش يستثمر بهذه الطريقة الجديدة البنية الشكلية للرباعية إلى أقصى درجة، فبينما يلتزم بها لم يكن يلزم الشعراء من قبله من أطراد المطلع ككافية استهلاكية، وانتظام الهيكل النحوي للصياغة، يبذل جهداً مدهشاً في تنوع حشو الرباعية وتبديل عناصر المطلع ذاته، بما يخفف من وقع الابتذال الناجم عن وصول التكرار إلى درجة الإشباع. وتتحول عبارة «أرى ما أريد... إني أرى» إلى لازمة موسيقية، تمارس فعاليتها على المستوى الإيقاعي بالاستمرار في قلدح شرارة الرؤيا، وعندئذ يقوم الطابع الرمزي للمرثي بتكوين مشهد مخالف رفيع الجمالية. ويكفي أن يسترجع منظومة الغزال والعشب وجداول الماء، وقد نام الغزال على ساعد المتكلم،

ونام الصائد قرب أولاده في مكان بعيد، دلالة على حلول أقصى درجات المزج بين الطبيعة والإنسان، بين عناصر الكون كله، حتى ندرك مستوى «الهارمونية» الرفيع. فالحس هنا يوظف بفاعلية باللغة لتجسيد المعنى التجريدي بطريقة تشكيلية خلاقة. على أن نتذكر أن هذا السلم الكامل لا يمثل ذروة الرؤيا الكلية للنص، بل يشتبك مع بقية العناصر دون أن يرقى للحل النهائي.

أَرَى مَا أُرِيدُ مِنَ الْحَزْبِ .. إِنِّي أَرَى
سَوَاعِدَ أَجْدَادِنَا تَغْصُرُ النَّبْعَ فِي حَجَرٍ أَخْضَرَ
وَأَبَاءَنَا يَرِثُونَ الْمِيَاهَ وَلَا يُورِثُونَ، فَأَغْمِضُ عَيْنَيَّ:
إِنَّ الْبِلَادَ الَّتِي بَيْنَ كَفِّي مِنْ صُنْعِ كَفِّي.
أَرَى مَا أُرِيدُ مِنَ السَّجْنِ: أَيَّامَ زَهْرَةٍ
مَضَتْ مِنْ هُنَا كَمَنْ تَدُلُّ غُرَيْبَتَيْنِ فِي
عَلَى مَقْعَدٍ فِي الْحَدِيقَةِ، أُغْمِضُ عَيْنَيَّ
مَا أَوْسَعَ الْأَرْضُ، مَا أَجْمَلَ الْأَرْضَ مِنْ نُقْبِ إِثْرَةٍ.

يمضي ترقيم الرباعيات حتى يبلغ عددها خمس عشرة، لكن المجموعات التي تكونها لا تلبث أن تتناثر حتى تلتصق بالعنقود كل حبة على هواها، فبعد السجن يأتي البرق والحب، والموت والدم، ويتنقل المجال إلى المسرح العبثي والشعر، لتكون الخاتمة مع الفجر والناس. ويقوم حشو كل رباعية بخلق كون مصغر، يوازي نظيره في علاقاته وآليات ترميزه. ويصبح بوسعنا أن



نعتبر كلاً منها قصيدة كاملة، نصّاً تامّاً قابلاً للقراءة، يحسن السكوت عليه، وأن نحسب علاقاتها من قبيل ما يربط قصائد الديوان في المجموعة الشعرية، الأمر الذي يبيح لنا أن نرتكب مخالفة نصية بالوقوف في التحليل عند هذا القدر، كنموذج على ما سواه مما لا يحل كثيراً بشروط القراءة.

على أن ما يلفتنا في الرباعية السادسة إنها هو طبيعة العلاقة بين مكوناتها التاريخية وختامها العبيّ التجريدي، فعندما تأتي كلمة "الحرب" تشتعل تلقائياً خطابية اللغة وذاكرة الصيغ فيها، ولكن المرثي بعدها يكسر هذا التوقع؛ إذ يتمثل في وعي تاريخي مستقطر يعرض الزمان على مرآة المكان، فالأجداد يعصرون النبع ليصب في حجر أخضر، لا بد أنه حجر الانتفاضة، وتحتدم سلسلة توريث المياه فتقطع عند جيل المتكلمين، ويكون جفاف المياه إيداناً باشتعال لا ينطفئ. لكنه عندما يغمض عينيه ماذا يرى؟ يجد واقعه العبيّ، لا يملك من المكان سوى ما يقبض بكفيه من فراغ، ما يصنعه ينحصر في مسافة ما بين إصبعيه.

وتقوم الرباعية التالية بخرق النظام المستمر منذ البداية، تغيب فيها صيغة «إني أرى» الملازمة للمطلع، فالسجن بالنسبة للمتكلم/ شاعر يحيله إلى عالم بالغ التركيز، فعمره يتحول إلى أيام تصبح زهرة وتشطر ذاته إلى غريبين يجلسان في مكان عام بانفصام سافر. وعندما يغمض عينيه تراءى له أقدم التناقضات واقعاً معيشاً، تنقلص فيه سعة الأرض كلها في ثقب إبرة. وكما يختلف نظام الصيغ يتغير نمط التقفية؛ فمن نظام التوالي بين العناصر مثل: أرى/ أخضر في مقابل: عيني/ كفي في المقطوعة السالفة، ينتقل إلى نوع من التبادل المتباعد في: زهرة/ في عيني/ إبرة. ونلاحظ حيثئذ أن استمرار



الانحراف في تركيب الجمل الشعرية قد أخذ يسهم في جلاء الرؤيا ويبدد غيومها؛ إذ يكتسب المرثي، وهو تجربة الشاعر الحيوية المصيرية بأكملها، درجة عالية من التماسك والتبلور في المدلول بالرغم من تشتت الدوال.

ويحكم اقتصاد الرموز الحسية الموظفة في كل رباعية منطق التوازي بين مشاهدات الرؤية في المرايا المتشظية، عبر حبات العنقود التي لن تختلف طبيعتها كثيرًا بتراكم أعدادها؛ إذ تظل كل رباعية تمارس وظيفة البيت في النص القديم من حيث الاتصال والاستقلال. ويبدو أن هذه البنية الشكلية هي التي أصبحت تقوى على حمل رؤية درويش واختزالها. فهو يعتمد عليها أيضًا في مجموعات اللاحقة وآخرها «ورد أقل»، وكأنه قد اهتمدى فيها إلى تحقيق غنائيه الخاصة، سواء أرضيناه بتسميتها ملحمية كما يحلو أن يتصور، أو صدّقناه بأنها متحولة بين أنماط الأساليب التعبيرية حتى تقف على حافة التجريد الرؤيوي كما شهدنا في هذه المتابعة النصية.

الفصل الثالث

قراءات نصية

حالات الشعر والحصار

يقول الأدباء إن الشعر حالة خاصة للإنسان، في طريقة شعوره، ونوع تخيله، كما أنها حالة مميزة في اللغة والتعبير، والتواصل الجمالي مع الآخرين.

والشاعر الفلسطيني محمود درويش يَطلُع علينا من قلب المحنة والعذاب بديوان جديد، هو حالة حصار ليحيل الوجود العربي المختنق بأخبار المأساة والدم إلى قطرات صافية من الشعر والفن؛ ليفتح سقف السجن السياسي على سماء الحرية، والمثير للإعجاب أنه يفعل ذلك من داخل التجربة والبيوت الفلسطينية ذاتها، يتلغ صلابتها وعنادها، أحزانها وأشواقها، ليشكل منها رؤية نافذة وخارقة، يحيل بها الكينونة المهددة إلى تحقق إبداعي وجمالي خلاق، يجعل من ولادة الشعر إعمارًا للكون بالحق والخير ونفياً للآلم والظلم، إنه يرتقي بالنضال الفلسطيني الذي يشارك فيه بجسده إلى معراج للروح الإنسانية كلها.

وإذا كان العمل الفدائي المقدس هو الفعل الوحيد الذي يرد كرامة الأمة المهذرة، فإن الفكر الشعري الذي يلتحم به هو رد اعتبار للفن الجميل أيضاً، واللافت للنظر في الديوان أنه لا ينزل إلى المستوى المباشر في التعبير عن الأحداث، ولا ينفصل عنها، بل ينطلق منها ليضرب في سماء الإبداع بأساليبه المرفهة الدقيقة، وتجلياته المدهشة الطريفة، يقول درويش:



هَنَا عِنْدَ مُنْحَدِرَاتِ التَّلَالِ
أَمَامَ الْغُرُوبِ وَفُوهَةِ الْوَقْتِ
قُرْبَ بَسَاتِينِ مَقْطُوعَةِ الظِّلِّ
نَفَعَلُ مَا يَفْعَلُ الشَّجَنَاءُ
وَمَا يَفْعَلُ الْعَاطِلُونَ عَنِ الْعَمَلِ:
نُرِييُ الْأَمَلَ.
بِلَادَ عَلَى أَهْبَةِ الْفَجْرِ،
صِرْنَا أَقْلَ ذَكَاءِ.
لَأَنَّا نُحْمِلُ فِي سَاعَةِ النَّصْرِ:
لَا لَيْلَ فِي لَيْلِنَا الْمُتَلَالِي بِالْمَدْفِعَةِ
أَعْدَاؤُنَا يَشْهَرُونَ
وَأَعْدَاؤُنَا يُشْعِلُونَ لَنَا النُّورَ
فِي حُلُكَةِ الْأَقْبِيَةِ.

مكان الشعر والحصار كما يذكر الشاعر هو مدينة رام الله في مطلع عام 2008، أما زمانه المحدد فهو اللائق دائماً بحالة الشعر، وقت الغروب. ولكن علينا حتى نحسن قراءة الشعر أن نتنبه إلى حالة اللغة، فهي التي تنهض بمسؤولية التعبير. نحن أمام فوهة الوقت، ومن الواضح أنها الوجه الآخر لفوهة المدفع الذي يشرعه الأعداء، فهم يصوبون علينا نيران السلاح، ونحن

نرفع في وجههم بنادق الصبر والزمن، ونستظل خلال ذلك بفيء البساتين، حتى لو كانت مقطوعة الظل. صبرنا المقاوم الجبار ليس موقفًا سلبياً منهزماً، بل هو فعل نضالي حقيقي، مثل هذا النوع من الأفعال الباسلة التي يولدها القهر والإحباط، ولكنه أرقى الأفعال الإنسانية وأشدّها حركية: تربية الأمل، وتنمية الوعد بالمستقبل الذي يراه الشاعر رأي العين:

بِلَاذٍ عَلَى أَهْبَةِ الْفَجْرِ.

وهكذا كلما تأملنا تراكيب اللغة وأوضاع العبارات، كنا أقرب إلى تصور أنواع الخيال وأشكال المعنى الشعري، وكنا أشد انتباهًا إلى طرائق الالتفات في حركة الكلام من الذات الآخر، وفهمنا لماذا يستحث الشاعر الذات الجماعية الفلسطينية كي تكون أكثر ذكاء، فلا تأنس لنصر سياسي قريب يباعد بينها وبين طموحاتها الكبيرة. فمهما طالّت حلقة الأقيّة وسواد السجون، فإن العدو نفسه بإمعانه في الظلم والجبروت هو الذي يضيء قناديل الأمل في المستقبل.

قصيدة درامية شاملة

كان درويش دائماً يحلم بأن يكون شعره ملحمة الحياة العربية الحديثة، ولكن تجربة شعبه الأليمة خلال العقود الماضية، أملت على نبراته إيقاعاً مأساوياً موجعاً، لم يفسح له مجال القول في البطولات التاريخية المنتصرة، والشعر بطبيعته يقاوم انكسار الروح، فبقي درويش في تلك المنطقة الدرامية المتوقدة التي لا تخمد جذوتها، انتزع من الفنون الشعرية أمشاجاً مزجها بحكمة كي يقدم تركيبة جديدة للقصيدة الدرامية المطورة. وديوان «حالة حصار» نموذج ملتهب لهذه القصيدة التي لا تتعدد فيها الأصوات ولا الشخصوس،



بل تترابط اللفئات والمواقف، وتنمو الحوارات المتخيلة المتهاسكة، لتصنع
كلها رؤية شاملة لحالات الشعر والحصار والحب والحرية. نجده مثلاً يتوجه
في إحدى حركات القصيدة إلى العدو باسمه الصريح قائلاً:

(إِلَى قَاتِلٍ) لَوْ تَأَمَّلْتَ وَجْهَ الضَّحِيَّةِ .
وَفَكَّرْتَ، كُنْتَ تَذَكَّرْتَ أُمِّكَ فِي غُرْفَةِ
الغَازِ، كُنْتَ تَحَرَّرْتَ مِنْ حِكْمَةِ البُنْدُوقِيَّةِ،
وَعَبَّرْتَ رَأْيَكَ: مَا هَكَذَا تُسْتَعَاذُ الْهُوِيَّةُ.

وأحسب أن هذا الشعر لو ترجم إلى العبرية لكان أنفذ من الرصاص
إلى قلب هذا القاتل. فمراجعة الهدف، ومعاودة التذكر بلحظات المحن
الأساوية هي التي تحرر الإنسان من حق القوة، وترد له وجه الحق وحكمة
العدل. ولا يمكن للهوية في العصر الحديث أن تستعاد عن طريق محو هوية
الآخر وسحقه.

ويمضي الشاعر إلى أبعد من ذلك في تمثيلية لسيناريو المستقبل باحتمالاته
المختلفة، من منظور إنساني رفيع كفيل بأن يخترق عند الترجمة سمع من
لا يحسنون فهم القضية ويتهموننا بالعنصرية:

(إِلَى قَاتِلٍ آخَرَ) لَوْ تَرَكْتَ الْجَنِينَ
ثَلَاثِينَ يَوْمًا، إِذَا لَتَغَيَّرَتِ الإِخْتِمَالَاتُ
قَدْ يَنْتَهِي الاِخْتِلَالُ، وَلَا يَذْكُرُ ذَاكَ

الرَّضِيعُ زَمَانَ الْحِصَارِ،
فَيَكْبُرُ طِفْلاً مُعَافًى، وَيُضْبِحُ شَابًّا
يَلْدُرُسُ فِي مَفْهَدٍ وَاحِدٍ مَعَ إِخْدَى بَنَاتِكَ
تَارِيخُ آسِيَا الْقَدِيمِ
قَدْ يَقَعَانِ مَعًا فِي شِبَاكِ الْغَرَامِ
وَقَدْ يُنْجِبَانِ ابْنَةً (وَتَكُونُ يَهُودِيَّةً بِالْوِلَادَةِ)
مَاذَا فَعَلْتَ إِذْنُ؟
صَارَتْ ابْنُتُكَ الْآنَ أَرْمَلَةً
وَالْحَفِيدَةُ صَارَتْ يَتِيمَةً!
فَمَاذَا فَعَلْتَ بِأُسْرَتِكَ الشَّارِدَةِ
وَكَيْفَ أَصَبْتَ ثَلَاثَ حَمَائِمَ بِالطَّلَاقِ الْوَاحِدَةِ؟

الإيمان الذي يعمر قلب الشاعر وشعبه لا يقتصر على الإيمان بالحق
فحسب، وإنما يمتد إلى أفق إنساني رفيع يتسع فيه لمستوى رحب من
الإيمان بحلم التعايش والحب. الرصاصة التي يطلقها العدو لتقتل الجنين
الفلسطيني في بطن أمه، ترتد إليه في حكم التاريخ لتجهض حلم ابنته التي
ستصبح أرملة من قبل أن تتزوج، وحفيده التي ستفقد أباه المحتمل، ومع
أن حساب الاحتمالات لا يغير شيئاً من الأمر الواقع المرير، لكنه يكشف عن
ضراوة اختيار العدو وتدمير ذاته، بما يرتكبه في حق شعب لا بد أن يتحرر



من الاحتلال مهما طال ليله وقسا أمده. ونلاحظ هنا أن الشاعر يوظف هذه التقنية التخيلية السردية، مفيداً من عالم الواقع الافتراضي الذي انتشر في الآونة الأخيرة، وخففاً في الآن ذاته من احتدام الإيقاع الدرامي في الحوار المحتمل مع الآخر لقاتل.

ولأن الشعر لعب جميل بالخيال واللغة، يتيح للروح فرصة التحرر والفتح، والخروج من ضغط حالات الحصار الوجداني والزمني الموقوف، فإن الشاعر يعقّب على المقطع السابق بملاحظة طريفة، تحول انتباه القارئ وتوجهه إلى القول الشعري ذاته ليحدد في ملاحه:

لَمْ تَكُنْ هَذِهِ الْقَافِيَةُ

ضَرُورِيَّةً، لَا لِضَبْطِ النَّعَمِ

وَلَا لِاِقْتِصَادِ الْأَكْمِ

إِنَّهَا زَائِلَةٌ.

كَذَّبَابٍ عَلَى الْمَائِدَةِ

وهو يقصد قافية شاردة/ واحدة التي ترتاح لها أذن المتلقي، وتطمئن لها دلالة المقطع دون أن تعكر صفوها أو تتطفل عليها كما توهم.

لمسات الحدائث

عمود درويش شاعر القضية الأخطر في التاريخ العربي، وهو مع ذلك شاعر حدائثي، وهذه مفارقة لافتة؛ لأن أبرز ملمح في شعر الحدائث هو غياب الموضوع وعدم التحديد وتشتت الدلالة، والحدائث تكمن في فتح النصوص

الشعرية لمختلف القراءات، دون الإمساك بالمعنى متلبساً بالعبارة، ودرويش
يسبح في فلك معروف مسبقاً؛ مما يجعل أحداثه من نوع خاص يقترب من
الشعر التعبيري الملموس، ولكي نرى طرفاً من تقنيات التعبير لديه الماثلة في
كل نصوصه؛ يمكن أن نتأمل مقطعاً من حالة حصار يهديه إلى حارس:

(إِلَى حَارِسٍ): سَأَعْلَمُكَ الْإِنْتِظَارَ

عَلَى بَابِ مَوْتِي الْمُؤَجَّلِ

تَمَهَّلْ، تَمَهَّلْ

لَعَلَّكَ تَسَامُ مِنِّْي

وَتَرْفَعُ ظِلَّكَ عَنِّي

وَتَدْخُلُ لَيْلَكَ حُرّاً

بِلا شَجَى

(إِلَى حَارِسٍ آخَرَ): سَأَعْلَمُكَ الْإِنْتِظَارَ

عَلَى بَابِ مَقْهَى

فَتَسْمَعُ دَقَّاتِ قَلْبِكَ أَبْطَأً، أَسْرَعَ

قَدْ تَعْرِفُ الْقَشَعِرِيرَةَ مِثْلِي

تَمَهَّلْ

لَعَلَّكَ مِثْلِي تُصَفِّرُ لَحْنًا يُهَاجِرُ

أَنْدَلُسِيَّ الْأَسَى، قَارِسِيَّ الْمَدَارِ
فَيُوجِعُكَ الْيَاسَمِينَ وَتَرْخُلْ.

وتتمثل الحدائث هنا في مجموعة من اللفظات التعبيرية والإسنادات المجازية، التي تخلق توتر الحالة الشعرية وقلق المعنى العادي المألوف؛ مثل الانتظار على باب الموت المؤجل، وترفع ظلك عني، وتدخل ليلك حرًا، كما تتمثل أيضًا في المشهد الثاني المستنفر لحساسية الإنسان، والمستثير للحظات الوجد في قلب الحارس العدو، حتى يعرف القشعريرة ويصفّر لحنا مشحونًا بأسى التاريخ المشترك لعهد التعايش الذهبي في الأندلس، والتمازج الحلو في بلاد فارس؛ مما يجعل الياسمين الغض النادي، يوجعه في يقظة الضمير وينتهي به إلى الرحيل، هذا التمثيل المرهف لخلجات الروح تطارده العبارة الشعرية، وهي توظيف أقصى إمكاناتها في الإسناد والسرد والتصوير بشكل لم تعهده الشعرية التقليدية.

سلام الشعراء

ينحتم درويش تجسيده لحالات الشعر والحصار بنداء عميق لنوع فريد من السلام، وهو سلام الروح للطرفين معًا بعد صراع أليم، نقتطع منه هذه الجمل الوجيزة المشحونة بالدلالة، يقول الشاعر:

سَلَامٌ عَلَى مَنْ يُشَاظِرُنِي الْإِنْتِبَاءَ إِلَى

نَشْوَةِ الضُّوءِ، ضَوْءِ الْقَرَأَةِ، فِي

لَيْلِ هَذَا النَّقَى

فيرى على عادته ما يريد وما سيحدث في المستقبل؛ حيث يغمر ضوء الحرية نهاية النفق، وتمتلئ بنشوته كل القلوب المحبة للسلام، هذا السلام الذي يتمثل في مجموعة من الرؤى والصور الشعرية الرائقة، فهو:

السَّلامُ كَلامُ المُسَافِرِ فِي نَفْسِهِ

لِلْمُسَافِرِ فِي الْجَهَةِ الثَّانِيَةِ..

السَّلامُ حَمَامٌ غَرِيبَيْنِ يَفْتَسِمَانِ

الْهَدِيلَ الْأَخِيرَ عَلَى حَافَةِ الْهَافِيَةِ.

السَّلامُ اعْتِدَارُ الْقَوِيِّ لِمَنْ هُوَ

أَضْعَفُ مِنْهُ سِلَاحًا، وَأَقْوَى مَدَى.

السَّلامُ انكِسَارُ السُّيُوفِ أَمَامَ الْجَمَالِ

الطَّبِيعِيِّ، حَيْثُ يَفُلُّ الْحَدِيدَ النَّدَى.

لم يكن الحقد هو الذي يتفجر في قلب الشاعر العظيم خلال الحصار، وإنما الحب الذي يضيف بهاءه على الموقف المناضل، ويمده بقوة خارقة للصبر والمقاومة والإيمان بحق الجميع دون ضعف أو خذلان، أنه خطاب إنساني وشعري رفيع يقدم أرقى وأجمل ما ينبت من فن في دائرة الصراع.



محمود درويش «كزهر اللوز أو أبعد»

لست من يشبه الشاعر العربي الألع محمود درويش بزهر اللوز ويمعن بعد ذلك في البعد، ولكنه الشاعر ذاته في بعض مجموعات الشعرية التي تطلع علينا بإيقاع منتظم ومتواتر: يبعث الطمأنينة إلى قلب قرائه، ليقولوا عقب كل إصدار: ما زال الشعر العربي بخير، تتصاعد حركته، وتمتد إلى فضاءات جمالية، وكشوف تقنية، وأساليب تجسد روح العصر، وتروي جسد اللغة. وليس درويش وحده من يفعل ذلك بطبيعة الحال، ولكنهم فحول الطليعة من كوكبة شعراء اليوم من مختلف الأجيال، وهم يرسمون أفق الإبداع، ويلبسون رؤية الكون والحياة، ويصنعون من الحاضر ملامح المستقبل الوليد.

وإذا كان لنا أن نرصد طرفاً من قسما هذه الملامح في تلك المجموعة الجديدة، فسوف نعجب من نغماتها المهيمنة، وغلبة الطابع السردى عليها متمزجاً بالأسلوب الغنائي، وهي تنحو إلى «تشعير» لحظات الحياة، ومع ارتفاع نبرة الجدل، والفرحة المضادة لما يبدو على سطح الواقع العربي الراهن. تُرى من أين يستمد درويش هذه النبرة كي ينهض من قلب الفواجع الفادحة؟

المقهى والجريدة

منذ أن ترجم نزار قباني قصيدة «جاك بريفيير» عن المقهى والجريدة مكتفياً بإهدائها إليه، لم يقترب شاعر كبير من هذا الموضوع، بالرغم من جلوسهم مثل بقية الناس على المقاهي وقراءتهم للصحف كل يوم. لكن درويش يعود لتشعير هذه اللفتة، بشواغلها الحميمية قائلاً:

«مَقْهَى، وَأَنْتَ مَعَ الْجَرِيدَةِ جَالِسٌ

لَا، لَسْتَ وَحْدَكَ. نِصْفُ كَأْسِكَ فَارِغٌ

وَالشَّمْسُ تَمَلَأُ نِصْفَهَا الثَّانِي..

وَمِنْ خَلْفِ الزَّجَاجِ تَرَى الْمُسَاءَ الْمُسْرِعِينَ،

وَلَا تَرَى (إِخْدَى صِفَاتِ الْغَيْبِ تِلْكَ / تَرَى وَلَكِنْ لَا تُرَى)

كَمْ أَنْتَ حُرٌّ أَيُّهَا الْمَنْسِيُّ فِي الْمَقْهَى؟!

فَلَا أَحَدٌ يَرَى أَتَرَ الْكَمَنْجَةَ فِيكَ،

لَا أَحَدٌ يُحْمِلُكَ فِي حُضُورِكَ أَوْ غِيَابِكَ

أَوْ يُدَقِّقُ فِي صَبَابِكَ إِنْ نَظَرْتَ / إِلَى فَتَاةٍ وَانْكَسَرَتْ أَمَامَهَا.

كَمْ أَنْتَ حُرٌّ فِي إِدَارَةِ شَأْنِكَ الشَّخْصِيِّ..

فَاصْنَعْ بِنَفْسِكَ مَا تَشَاءُ.. فَأَنْتَ / مَنْسِيٌّ وَحُرٌّ فِي خَبَالِكَ

لَيْسَ لَأَمْنِكَ أَوْ لَوْجْهِكَ هَامَتَا عَمَلٌ ضَرُورِي



ثم يسترجع جانباً من ذكرياته في مقاهٍ أخرى، عندما لم يكن ينعم بحرية الغربة: فيتعرض لطعنات الحب أو محاولات الاغتيال، كي يعود ليرضى بنعمة النسيان وينشد في ختام قصيدته:

«مَقْهَى وَأَنْتَ مَعَ الْجَرِيدَةِ جَالِسٌ / فِي الرُّكْنِ مَنْسِيًّا

فَلَا أَحَدٌ يُبْهِنُ / مِزَاجَكَ الصَّافِي

وَلَا أَحَدٌ يُفَكِّرُ بِاِغْتِيَالِكَ

كَمْ أَنْتَ مَنْسِيٌّ وَحُرٌّ فِي خَيَالِكَ.

نلاحظ أن لغة السرد الشعري التي تهدده بالثرية لاعتمادها على الجمل الخبرية، سرعان ما تمضي متوازية وموقعة على نسق التداعي الوجداني المتمثل في الجمل الإنشائية المفعمة بالتوتر؛ لتنعقد كثافتها في عدد من البؤر المركزة تتجمع عندها حالات الوجود والتعبير في انخطافة واحدة. فأن ينعم المشهورون بشيء من حرية الحركة مثل بقية الناس، ويتلذذون بمباهج الحياة اليومية البسيطة في الآن ذاته، خصوصاً إذا لم يتبته أحد إلى مبعث تميزهم الذي يظنون أنه محفور في سيماهم؛ يعبر درويش بكناية فائقة عن التميز بقوله «أثر الكمنجة فيك» موجزاً الأبعاد المادية والروحية للشعر في كيان مبدعه. كما يعبر عن عدم اصطحابه لهذه الشهرة في ربوع الغرباء بأن اسمه ووجهه لا يصبح لهما عمل ضروري هناك، وكأنهما موظفان لديه يثقلان عليه بالصحبة ويفريان به الفضوليين. لكنه في اللحظة الأخيرة التي يشعر فيها بالبهجة لعدم تعرض مزاجه الصافي للإهانة، يرتد إليه إحساس المهانة بقوة لأنه منسي ومهمل مهما أتاح له ذلك من حرية. هنا نتبين أمرين واضحين في شعر



درويش، أولها أنه قد أخذ يميل إلى تغليب جانب التعبير على التجريد في كتابته، فبوسعنا أن نمثل جيداً التجربة التي يعبر عنها ونعجب بها، والثاني أنه يعتمد إلى شعير اللحظة الوجودية بالوصول بمفاراتها إلى أبعد مدى وأكثف نقطة، تتجلى عندها ومضة الجدل وهي تبلغ قرارها التصويري والإيقاعي الأخير، وأن ما يسعفه لتفادي نثرية السرد هو هذا الوهج الإنشائي، الذي يتخطف عبارته فيكسبها حرارة وحلاوة لا تخلو من بعض المرارة.

العرس وشهوة الحياة

تعود درويش على التملص الماهر من مباشرة السياسة في قصائده، وتعود قراؤه دائماً على فهمه وتفسيره في ضوءها، فهو منقوع في مائها ومخبوز في أتونها. ويقدر ما يرفض شاعرنا أن يتكئ على نبل قضيته، فإنه يجتهد في تجريد مساراته وابتكار دروبه وأساليبه، غير أن ما أنقذ شعره من عمية الرمز الخفي والتجريد البعيد هو حفاوته بالإشارات الدالة، الكافية لكي يفتح قراؤه على فنون التأويل الخصب والتذوق الجمالي الممتع لأبعادها. ولنقرأ مقطوعته الإنسانية السخية «هنالك عرس» إذ يقول:

«هَنَالِكَ عُرْسٌ عَلَى بُعْدِ بَيْتَيْنِ مِنَّا

فَلَا تَغْلِقُوا الْبَابَ.. لَا تَخْجُبُوا نَزْوَةَ

الْفَرَحِ الشَّاذَّ عَنَّا، فَإِنْ ذُبَلَتْ وَزْدَةُ

لَا يُحْسِ الرِّبْعُ بِوَاجِبِهِ فِي الْبُكَاءِ

وَإِنْ صَمَتَ الْعَنْدَلِيبُ الْمَرِيضُ، أَعَارَ الْكَتَارِي حِصْنَهُ فِي الْغِنَاءِ.



وَأِنْ وَقَعَتْ نَجْمَةٌ / لَا تُصَابُ السَّمَاءُ بِشُوءٍ...
هَذَاكَ عُرْسُ / فَلَا تُغْلِقُوا الْبَابَ فِي وَجْهِ هَذَا الْهَوَاءِ
الْمُضْمَخِ بِالزَّنَجِيلِ وَخُوحِ الْعُرُوسِ الَّتِي / تَنْضَحُ الْآنَ،
تَبْكِي وَتَضْحَكُ كَالْمَاءِ / لَا جُرْحَ فِي الْمَاءِ
لَا أَثَرَ لَدَمٍ / سَالَ فِي اللَّيْلِ
قِيلَ: قَوِيَّ هُوَ الْحُبُّ كَالْمَوْتِ / قُلْتُ وَلَكِنَّ شَهْوَتَنَا لِلْحَيَاةِ
وَلَوْ خَذَلْتَنَا الْبَرَاهِينُ / أَقْوَى مِنَ الْحُبِّ وَالْمَوْتِ
فَلَنُنْثِقَ طَفْسَ جِنَازَتِنَا / كَمَنْ نُشَارِكُ جِيرَانَنَا فِي الْغِنَاءِ
الْحَيَاةُ بِدَيْهِيَّةٍ وَحَقِيقَةٍ كَالْهَبَاءِ

عندما تترجم هذه المقطوعة إلى أية لغة في العالم لا تفقد شيئاً من شعريتها الإنسانية العميقة، بالرغم من نشوتها الإيقاعية العالية. ليس فيها شيء من ألعيب اللغة، وإن كانت حافلة بالمجازات العربية الغنية، فذبول وردة لا يجعل الربيع فصلاً باكياً، وصمت عندليب لن يسكت مهرجان الغناء، وسقوط نجمة لن يهتك وجه السماء، ومهما يكن الفرح شاذاً وبعيداً فسيحمل لنا الهواء نفحاته العبقية، والمهم أن نرحب بها كي نتصور حمياً الشهوة حتى وهي تحتاج عرس الدم. كما أنه ليس فيها شيء مما يستعصي إدراكه على أهل الثقافات الأخرى، مع أنها تحمل أريحية الإنسان العربي.

ومنطقه القوي في إعلاء شهوة الحياة على كل من الحب والموت معاً. وهي تختم المشهد بلفتة بالغة العذوبة والحركة، بالدعوة إلى الفراغ بعجلة

من طقوس الجنازات كي يشارك المفجوعون جيرانهم في الغناء. هنا يقدم الشاعر أمثلة قابلة للامتداد، من الجيرة المباشرة في الحي والقرية إلى الجيرة في الوطن الآمن وغيرهم من الأبعد؛ ليضع داره المقتصبة في دورة الحياة، وليجعلها مكان العرس أيضاً، وهي جديرة بذلك بما ضربته من مثل بليغ على التطور الحضاري الديمقراطي الجميل، فبعد أن كانت المأساة الفلسطينية هي تعلقة النظم العربية الطاغية في تعويق التطور الديمقراطي، أصبحت هي التي تضرب النموذج الأمثل للإنسان العربي في سعيه الكلي للحرية. ومع أن قصيدة درويش لم تحدد طبيعة الأعراس ولا عدوى الفرح الشاذ، غير أنها تفتح لقارئها باب التأويل المشروع بأبعاده الإنسانية المخترقة للثقافات، والمتجاوزة للحالات المتعينة كما هو شأن الإبداع الرفيع.

زهر اللوز

أما زهر اللوز الذي جعله درويش معادلاً رمزياً فيما يبدو لشعره؛ إذ يتعلق بما يستحيل تحقيقه في الكلام والحياة، مثلما جعله عنواناً لافتاً لديوانه، فبوسعنا أن نتأمل معه عبر هذه الجمل التي لا يسمح لي المقام سوى باقتطافها من قصيدته، إذ يقول:

« وَلَوْ ضَفَّ زَهْرُ اللَّوْزِ، لَا مَوْسُوْعَةُ الْأَزْهَارِ
تُسَعِّفُنِي، وَلَا الْقَامُوسُ يُسَعِّفُنِي..
فَكَيْفَ يَسْعَى زَهْوُ اللَّوْزِ فِي لُغَتِي أَنَا/ وَأَنَا الصَّدَى..
وَهُوَ الشَّقِيفُ كَضِحْكَةٍ مَائِيَةٍ تَبْتَثُ
عَلَى الْأَغْصَانِ مِنْ خَفَرِ النَّدَى.

وَهُوَ الْخَفِيفُ كَجُمْلَةٍ بَيْضَاءَ مُوسِيقِيَّةٍ
وَهُوَ الضَّعِيفُ كَلَمَحٍ خَاطِرَةٍ
تُطَلُّ عَلَى أَصَابِعِنَا/ وَنَكْتُبُهَا سُدى،

وعلى ما في زهر اللوز من أريج فلسطيني أصيل، يذهب إلى ما هو أبعد
في أغوار الروح، لكن في إشعاعه وشفافيته، وخفته وهشاشته، يظل رمزاً
قادرًا على تجسيد ما في الحياة من حقيقة كأنها هباء، وما في اللغة من روعة
النور وحرقة النار، ويظل نموذجًا لما يبعثه الشعر من رموز حية، تلقي على
كل قارئ بظلمها المنعش وعطرها الفواح، وهو يتجرع بها طزاجة الدهشة
وحلاوة المغامرة الإبداعية الفاتنة.

محمود درويش لا يعتذر عما فعل

في ديوانه الحادي والعشرين «لا تعتذر عما فعلت»، يوقد محمود درويش نيران الشعر لتجتاح حدود الحدانة ومصير الوطن، وهو لا يزال يحدق في مرآة الذات مندهشاً لتحولاتها ومغنياً لأشجانها. يضرب درويش مثلاً شروداً على شهوة الإيقاع، وهو يكتشف طزاجة الشعر وقدرته التي لا تنفذ على توليد الحالات الداخلية للإنسان خلال معايته للكون. لقد شارف شاعرنا حينئذٍ الثالثة والستين من عمره الطفولي! وما زال يتفجر بالقصائد الفوارة ويتغنى للمستقبل العصي على الولادة، ويقفز برشاقة على جواد الأمل؛ مما يشي بعنفوان الشباب الإبداعي، حتى وكأنه أيقونة الروح العربي الجموح في إصراره على رسم جدارية الفن وهو في قلب الحصار. لتكون معادلاً غالفاً ومعزراً لأرواح الفدائيين الأبرار المسكوت عنهم وهم يتخيلون بين كلماته.

وفي هذا الديوان تترأى على حد تعبيره - حكمة المحكوم عليه بالإعدام إلى جانب نشوة الإيقاع ووجد الشعر المصفى. يستحضر في مفتحه «لوركا» و«أبائما» في تواردهما العجيب عن دهشة تحول الذوات والأشياء ليتأمل موقفه في لوحة الكتابة:

«يَخْتَارُنِي الْإِيْقَاعُ / يَشْرِقُ بِي / أَنَا رَجْعُ الْكَمَانِ وَلَسْتُ عَازِفَهُ.
أَنَا فِي حَضْرَةِ الذِّكْرَى / صَدَى الْأَشْيَاءِ تَنْطِقُ بِي / فَأَنْطِقُ..»



ومن الطريف أن الإيقاع الذي يشرق بصوت القصيدة ولا يشرق فيه، هو الذي يختاره لتمثيله حيث يجعله رجع الكمان العفوي وليس عازفه. يحيلنا إلى فكرتين هاريتين من تراث الشعر العربي: إحداهما فكرة الإلهام الموهلة في القدم حيث يسقط الإبداع على الذات دون إرادة ولا وعي، ولكنه يصبح هنا صدى قدرًا لطول الممارسة وانتداح الرسالة والتلبس الجبري بطقوس الدور التمثيلي، بحيث يذوب الشعر في موسيقى الكون الكلية. أما الفكرة الثانية وهي التي تحدد نوعية إحساس درويش بأدائه وبراءته من نبرة التفاجر الجوفاء - فهي تتكرر مرتين في عبارة «يشرق بي» فتذكرنا بالبيت الشعري الشهير:

«لَوْ بَغِيرَ الْمَاءِ حَلَقِي شَرْقِ

كُنْتُ كَالْفَصَّانِ بِالْمَاءِ اغْتِصَارِي»

فعندما يشرق الإنسان يتبلع بالماء فماذا يسعفه لو شرق بالماء ذاته؟ شاعرنا هو الذي يشرق به الإيقاع ويشهق فيه هديل الحمامة البيضاء، وتكتمل لديه دورة الإيقاع باحتواء موسيقى الكون لصنوف النشاط وأشكال الاضطراب.

في القدس / الحلم

إذا كانت الأحلام تجعل كل الناس شعراء لبضع لحظات في حياتهم، فإن الشعر بما يوظفه من تقنيات الأحلام في النقل والرمز والتكثيف. ويستقطب التاريخ ويخترق المستقبل في لمحة واحدة؛ إذ يصنع أشكاله العينية والمراوغة في رؤى لغوية تمثل ذاكرة الفن وحقائق الوجود. ومع كثرة القصائد التي كتبها درويش عن القدس، فإنه هنا يعيد تحويلها إلى حلم جسيم مفعم بالشعر والأمل؛ إذ يقول:

فِي الْقُدْسِ أَغْنِي دَاخِلَ السُّورِ الْقَدِيمِ
 أَسِيرٌ مِنْ زَمَنٍ إِلَى زَمَنٍ بِلا ذِكْرِي
 تُصَوِّبُنِي فَإِنَّ الْأَنْبِيَاءَ هُنَاكَ يَقْتَسِمُونَ
 تَارِيخَ الْمُقَدَّسِ... يَصْعَدُونَ إِلَى السَّمَاءِ
 وَيَرْجِعُونَ أَقْلَ إِخْبَاطًا وَحُزْنًا.. فَالْمَحَبَّةُ
 وَالسَّلَامُ مُقَدَّسَانِ وَقَادِمَانِ إِلَى الْمَدِينَةِ.

عندئذ تبدأ تقنية النقل التي يارسها الإنسان في الحلم؛ فيهجس صوت القصيدة بما تكتزها الأحجار من نور، وما يندلع فيها من حروب، ويجرب أن يكون هو الآخر بينما يسير في نومه خفيفاً لا يرى أحداً وراءه أو أمامه، حتى يصبح غيره في التجلي وتحقق له وحدة الوجود، فتثبت فيه كلمات النبي «أشعيا» في العهد القديم «إن لم تؤمنوا لم تأمنوا»؛ فيعيد تجربة ابن عربي في إطار عصري جديد، يختزل في ذاته جوهر الديانات بحثاً عن الأمن والإيمان للنفس وللغير في آن واحد.

أَمْشِي كَأَنِّي وَاحِدٌ غَيْرِي وَجُرْجِي وَرَدَّةُ
 بَيْضَاءُ إِنْجِيلِيَّةٍ وَيَدَايِ مِثْلُ حَمَامَتَيْنِ
 عَلَى الصَّلِيبِ تُحَلِّقَانِ، وَتَحْمِلَانِ الْأَرْضَ
 لَا أَمْشِي، أَطِيرُ، أَصِيرُ غَيْرِي فِي التَّجَلِّي،
 لَا مَكَانَ وَلَا زَمَانَ، فَمَنْ أَنَا؟

أَنَا لَا أَنَا فِي حَضْرَةِ الْمِعْرَاجِ، لَكِنِّي أَفَكِّرُ
وَحْدَهُ كَانَ النَّبِيُّ مُحَمَّدٌ/ يَتَكَلَّمُ الْعَرَبِيَّةَ الْقُضْحَى
وَمَاذَا بَعْدَ.

مَاذَا بَعْدَ. صَاحَتْ فَجَاءَ جُنْدِيَّة

هُوَ أَنْتَ ثَانِيَةً أَلَمْ أَقْتُلْكَ؟

قُلْتُ: قَتَلْتَنِي.. وَنَسِيتُ، مِثْلَكَ، أَنْ أَمُوتَ

فبعد أن يتوحد الكون في عين الشعر، ويصبح الجرح وردة إنجيلية بيضاء،
ويطير الحالم فوق الزمان والمكان حتى يقف في حضرة المعراج المحمدي،
يصبحو من حلمه النبوي على صيحة الجنديّة الصهيونية التي قتلتها من قبل
فيعيد لها المفارقة المستحيلة بأنه مثلها - نسي أن يموت. وكما تمثل القصيدة في
حركاتها الخفيفة الموقعة ومجازاتها المميزة الطائرة بنية تحييلية موازية لما يحدث
في الأحلام من عجائب، فإنها تقتنص شعرية المشهد من ذاكرة الزمن لتثبت
في قرارة أرواحنا هذا الإيمان العميق بلا جدوى القتل الصهيوني الأعمى في
مدينة الحب والسلام، ضرورة تصالح الأنبياء على سورها بعد أن تسود فيها
مرة أخرى اللغة المحمدية الفصيحة. لكن هذه الدلالة تنبثق من قرار المشهد
وخلاصة الرؤية الشعرية الصادقة.

أقول لاسمي

هناك أفكار شعرية تلح على محمود درويش في هذا الديوان منذ عتباته
الأولى، منها ما يعزوه إلى توارد الخواطر بين الشعراء ويسميه توارد مصائر.

ولكنه لا يلبث أن يمعن فيه وينفذ إليه بمداخل مختلفة «فأبوتام» و«لوركا» عبرا عن دهشتها من تحولات الأنا والآخر، لكن درويش يقوم بتشعير هذا الموقف في أشكال متعددة، تلتحم بقضيته الأساسية في الصراع المأساوي الضاري مع هذا الآخر حينًا، وترتبط بما يستشعره من الضجر بالتاريخ الشخصي ومحاولة التفلت منه حينًا آخر. وفي هذا الصدد نجد قصيدته الغربية «أقول لاسمي» تحدد هذا الوعي الشقي بالذات والرغبة المحترقة في الانعتاق منها إذ يقول:

أَمَّا أَنَا فَأَقُولُ لَاسْمِي دَعَكَ مِنِّي
وَابْتَعِدْ عَنِّي فَإِنِّي ضِفْتُ مُنْذُ نَطَقْتُ
وَأَتَّسَعْتُ صِفَاتِكَ، خُذْ صِفَاتِكَ وَامْتَحِنْ
غُبْرِي... حَمَلْتُكَ حِينَ كُنَّا قَادِرَيْنِ عَلَى
عُبُورِ النَّهْرِ مُتَّحِدَيْنِ (أَنَا وَأَنْتَ) وَلَمْ
أَخْتَرِكَ يَا ظِلِّي السَّلُوقِيَّ الْوَفِيَّ، اخْتَارَكَ
الْأَبَاءُ كَنِي يَتَفَاءَلُوا بِالْبَحْثِ عَنْ مَعْنَى
وَلَمْ يَتَسَاءَلُوا عَمَّا سَيُحْدِثُ لِلْمُسَمَّى حِينَئِذَا
يَقْسُو عَلَيْهِ الْأَسْمُ، أَوْ يُمَلَى عَلَيْهِ
كَلَامُهُ فَيَصِيرُ تَابِعَهُ، فَأَيْنَ أَنَا؟
وَأَيْنَ حِكَايَتِي الصُّغْرَى وَأَوْجَاعِي الصَّغِيرَةِ؟



وكما أن للشاعر قصة مع اسمه، فإن له كذلك قصة مع ظله الذي حاول التملص منه كما فعل هنا. والموقف الذي يعبر عنه درويش يتجاوز مجرد الدهشة التي استشعرها «لوركا» من قبل، حين قال «ما أغرب أن أُسمَّى فيديريكو»! ليتجسد في تلك المسافة التي يتخذها من اسمه ومحاورته تعبيراً عن حرقة التجدد، ووطأة الإحساس بثقل الماضي بصدق وعفوية. ويلجأ الشاعر الفلسطيني لتقنية المشاهد المتابعة التي تصورها لحظات شبه واقعية تضغط على الدلالة ذاتها في قوله:

تَجْلِسُ امْرَأَةٌ مَعَ اسْمِي دُونَ أَنْ
تُضْغِي لَصَوْتِ أَخْوَةِ الْحَيَوَانِ وَالْإِنْسَانِ
فِي جَسَدِي وَتَرْزِي لِي حِكَايَةَ حُبِّهَا فَأَقُولُ:
إِنْ أَعْطَيْتَنِي يَدَكَ الصَّغِيرَةَ صِرْتَ مِثْلَ
حَدِيثَةٍ فَتَقُولُ: لَسْتُ هُوَ الَّذِي أَغْنِيهِ
لَكِنِّي أُرِيدُ نَصِيحَةَ شِعْرِي

يعتمد الشاعر في رواية هذا المشهد على أسلوب القصيدة المدورة التي تصل السطور في أوزان منتظمة ومتصلة؛ ليقدم صورة التناغم فيه بين الشهوي والمثالي، كيفية تعلق الأخريات منه بالجانب الشعري فحسب؛ مما يضاعف من وطأة إحساسه بالانفصال عن اسمه، ورغبته أن تفتح صفحة جديدة يشع فيها هذا الآخر الذي يكونه بها لا يسمح به الأول. وما يعطي الكلام حلاوته ليس الفكرة المتفلسفة وإنما الصورة الشعرية الطريفة، مثل

«تجلس مع اسمي» إن أعطيتني يدك صرت مثل حديقة «ثم يمضي في تقديم مشهد آخر بقوله:

وَيَنْظُرُ قَارِئٌ فِي اسْمِي فَيُبْدِي رَأْيَهُ فِيهِ: أَحَبُّ
مَسِيحَةِ الْحَافِي وَأَمَّا شِعْرُهُ الذَّائِي فِي
وَصْفِ الضَّبَابِ فَلَا. وَيَسْأَلُنِي
لِمَاذَا كُنْتُ تَرْمُقُنِي بِطَرْفٍ سَاخِرٍ فَأَقُولُ
كُنْتُ أَحَاوِرُ اسْمِي: هَلْ أَنَا صِفَةٌ
فَيَسْأَلُنِي وَمَا شَأْنِي أَنَا
أَمَّا أَنَا فَأَقُولُ لاسْمِي: أَعْطِنِي
مَا ضَاعَ مِنْ حُرِّيَّتِي

فتراءى في المسافة الفاصلة بين الشاعر واسمه أطراف مواقف الآخرين منه، وافتراضاتهم فيه وتوقعاتهم منه، فيبدو كأن الاسم قد صنع تاريخاً خاصاً به، وأقام ذاكرة متراكمة للأثاره، وسلب المسمى حقه في أن يستأنف وجوده من اللحظة التي يريد بها بالحرية التي يعشقها وإذا بهذه المسافة نضيء روح الإنسان ونفصح أسرارها، وهو يتكشف رائيًا ومنظورًا إليه. إذا بكلمات الشعر تغسل قلب البشر لتعيدهم أطفالاً مثل سيرتهم الأولى، يبحثون عن أسماء مغايرة ومصائر مختلفة في أفق التوق الموصول للتجدد الخلاق.

وتظل قراءة جديد محمود درويش متعة موعودة لمن يحسب أن قبح عالم اليوم يطفى جذوة الجمال، أو يخذل نيران الشعر دون أن يعتمد إلى المواربة أو الهروب. فنحن مع قصائده دائماً في الجانب المضيء من قمر الوجود على أرض الواقع الذي نعرفه. لكن بوسعنا أن نمسك بوردة السماء ونستحضر أرواح المبدعين في كل الثقافات. ونحن نتأمل جروح الهوية وأسئلة المصير ومتعة الحوار مع الذات والآخرين. وليت هناك من يترجم هذه القصائد إلى لغات العالم، لتشهد، للإنسان العربي الذي تنقل صوره الأليمة والمخيفة عبر أجهزة الإعلام، أنه فوق ذلك مبدع قادر على حمل رسالة الشرق المتحضر مرة أخرى إلى أسمع العالم.

طباق الشعر والروح

اختار محمود درويش في مطلع شبابه أن يتناجى ويتقاسم الشجن مع رفيق دربه سميح القاسم، فتبادل معه الأسى والشعر والرسائل، ولكنه الآن يتطابق مع إدوارد سعيد بعد غيابه، في قصيدة توجز مشهد الروح الفلسطيني، وتعيد صياغته. وهي ليست مراثية ولا بكائية حارة، بل حوارية من طراز رفيع، يتعرى في سطورها رمزان يعرفان قيمتهما في الشعر والكتابة؛ في الوطن والمنفى؛ في الحياة وما بعد الموت. وعنوان القصيدة ملغز قليلاً ودال كثيرًا «طباق» وهو مأخوذ من مصطلحات إدوارد سعيد النقدية «كونترا بونتال» ويعود عنده إلى مجال الموسيقى لا البلاغة، ويعني به «الاستعمال المتزامن للحنين أو أكثر لإنتاج المعنى الموسيقي، وبما يسمح بالقول عن أحد الألحان إنه النقطة المضادة للحن الآخر». والطباق في البلاغة القديمة قريب من ذلك؛ لأنه يعني التضاد الدلالي بين الكلمات أو المعاني، مع أن جذر الفعل يعني التماثل والتشابه كما في تطابق الأمران؛ مثل يضحك ويكي، وأبيض وأسود، وطويل وقصير. ويشرح سعيد في كتبه مفهوم القراءة الطباقية بأنها قراءة النص بفهم شبكة علاقاته الضدية، وتوظيف دلالاتها، قصيدة درويش تتقنع خلف هذا العنوان، لتكشف عن عالم كامل من التماهي والتباين بين أطراف الحارر والقراء وشهود الموقف كله.

سيناريو القصيدة

ومع أنها قصيدة متوسطة الطول، فهي تتألف من عدد من الحركات والمفاصل؛ إذ تبدأ بمشهد بصري، تستحضره خيلة الشاعر عن رفيقه وسمته وعاداته، قبل أن ينخرط في حوار تاريخي عنه، يثير قضايا الهوية ونوع الإبداع وإشكالية المنفى وحلم العودة، ثم يتوحد معه في عناق المصير، حتى يتبادلا الوصية الأخيرة بما أصبح مستحيلًا في منطق الأحداث. لكن ما يذكي لهاها الشعري ليس تتابع الفقرات السردية بهذا التناغم المروي، وإنما اختراقاتها لصور الحياة وتمثيلاتها لجوهر الوجود، وحريتها الجمالية خصوصًا في بناء المعنى الشعري الكثيف. ولنبدأ بقراءة المشهد الافتتاحي فيها:

«تَبْيُورُوكْ / نُوفَمْبِرْ / الشَّارِعُ الْخَامِسُ

الشَّمْسُ صَحْنٌ مِنَ الْمَغْدِنِ الْمُتَطَايِرِ /

قُلْتُ لِنَفْسِي الْغَرِيبَةِ فِي الظِّلِّ / هَلْ هَذِهِ بَابِلُ. أَمْ سَدُومُ؟

هُنَاكَ عَلَى بَابِ هَاوِيَةِ كَهْرَبَائِيَةِ

بَغْلُو السَّمَاءِ / التَّقْنِيتُ يِلْدَوَاذِد

قَبْلَ ثَلَاثِينَ عَامًا

وَكَانَ الزَّمَانُ أَقْلَ جُمُوحًا مِنَ الْآنِ..

قَالَ كِلَاتَا:

إِذَا كَانَ مَاضِيكَ تَجْرِبَةً

فَاجْعَلِ الْغَدَ مَعْنَى وَرُؤْيَا

لِنَذْهَبْ / إِلَى غَدِنَا وَائْتَيْنِ
بَصْدُقِ الْخَيَالِ، وَمُعْجِزَةِ الْعُشْبِ.
لَا أَتَذَكَّرُ أَنَا ذَهَبْنَا إِلَى السَّيْنِمَا / فِي الْمَسَاءِ
وَلَكِنْ سَمِعْتُ هُنُودًا / قَدَامِي يُنَادُونَنِي:
لَا تَتَّقِ بِالْحِصَانِ / وَلَا بِالْحَدَائِثِ /

تفاصيل المشهد الحسي واضحة، وهي متطابقة مع المشهد الختامي في زيارة الوداع عام ألفين واثنين، لكن تقاسيمه تحتاج إلى تمعن قليل؛ ففي أول تركيز مجازي للمعنى تتقابل الشمس في نيويورك - وهي أغنى عناصر الطبيعة، بصحن معدني طائر وفقر، ويشعر صوت القصيدة بأن المصعد الكهربائي يقف على قمة الهاوية، ويبدو الزمان في منظوره جوادًا هادئًا لم يكن قد أصابه الجموح المشتط، لكن الرؤية كانت واضحة للمتجاوزين للذين ينطقان بصوت واحد، فكلاهما يمشي على الريح، وهذه صورة أثيرة سقطت من حصاد المتنبي إلى معجم درويش، وكلاهما يمتلك ثقة تامة بصدق الفن ومعجزات النمو الطبيعي للعشب. كانا يتكئان على منطق التاريخ المبشر بانتصار الحق والتطور إلى قرار العدل، غير أن وحي الفن أهم الشاعر شيئًا من الحذر، فحصان الزمان الذي طالما ركض في أفلام الهنود الحمر لا يوثق به، ودعاوى الحضارة الحدائية تكذبها الوقائع، وعندئذ يتجلى زيف المعادن، وخطورة الكهرباء، وخيبة الأمل المنتظرة في معجزات الغد، لتلقي بظلمها على تفاؤل سعيد وحركته في الكتابة والتصدي للمستشرقين، إنها القوة التي تلوح بجبروتها ضد الحق الذي يكاد يتوارى هائمًا مع أرواح الضحايا في ضمير الفن والحياة.



ضربات المرمى

فإذا توقفنا قليلاً عند اختراقات المعنى، وتمثيلات الوجود المقعم بالضوء،
أمكن لنا أن نتصور الجمل المكثفة في الشعر؛ مثل الضربات التي تصيب
الرمي في الكرة، فهي التي تحقق الأهداف، لكن خطوات اللعب كلها تقود
إليها وتتوج بها، يشترك فيها الإيقاع مع التركيب والتميز والأعيب التعبير.
وسأختار نموذجين فحسب، من قصيدة درويش، الغنية بهذه التمريرات،
فقد أخذ يطرح الأسئلة على نفسه وعلى إدوارد، فصور موقفه من الهوية،
ومن الكتابة، حتى جعله يقول:

«أَنَا مَا أَكُونُ وَمَا سَأَكُونُ / سَأَصْنَعُ نَفْسِي
وَأُخْتَارُ مَنْقَايَ / مَنْقَايَ خَلْفَتُهُ الْمَشْهَدُ الْمَلْحَمِي..
أُدَافِعُ عَنْ / حَاجَةِ الشُّعْرَاءِ إِلَى الْغَدِ وَالذُّكُورِ مَعًا
وَأُدَافِعُ عَنْ شَجَرٍ تَزْدِيهِ الطُّيُورُ / بِلَادًا وَمَنْقَى
وَعَنْ قَمَرٍ لَمْ يَزَلْ صَالِحًا / لِقَصِيدَةِ حُبٍ
أُدَافِعُ عَنْ فِكْرَةٍ كَسَرَتْهَا هَشَاشَةٌ / أَصْحَابُهَا
وَأُدَافِعُ عَنْ بَلَدٍ خَطَفَتْهُ الْأَسَاطِيرُ /».

ضربات المرمى المجازي متعددة في هذه القطعة، تبدأ بالشجر الذي
ترتيده الطيور، والقمر الذي لا يزال صالحاً لقصيدة حب، وتنتهي بهذا
الهدف العجيب عن البلد الذي خطفته الأساطير، ولا يفيدنا في شيء أن
نحلل «غزال الكناية» كما يسميها درويش - في هذه الصور اللافتة، ولكن
يكفي أن نلاحظ فيها جميعاً جمال الحرية في الإبداع التعبيري المدهش، فمن بين
آلاف الإمكانيات يختار الشاعر هذه الصيغ؛ لأنها هي التي تصيب مرماه.

وعندما يتطرق الحوار إلى ما يصيب الغرباء من الحنين إلى الوطن المستباح،
يقول درويش في حواريته بصوت رقيقه:

«حُلْمِي يَقُودُ خُطَايَ / وَرُؤْيَايَ تُجْلِسُ حُلْمِي عَلَى رُكْبَتَيَّ

كَقِطِّ أَلِفٍ، هُوَ الْوَاقِعِي / الْخَيَالِي / وَابْنُ الْإِرَادَةِ

فِي وَسْعِنَا / أَنْ نُغَيِّرَ حَتْمِيَّةَ الْهَآوِيَةِ..

وَأَمَّا أَنَا / فَحَنِينِي صِرَاعٌ عَلَى

حَاضِرٍ يُنْسِكُ الْغَدَ مِنْ خِصْبِيَّتِهِ».

وبقدر ما نشعر بوداعة الرمية الأولى للحلم الذي أصبح قِطًّا أليفًا يجلس
على ركبة صاحبه، دون أن يذكرنا بقطط «بودلير» البرجوازية، ننتفض
لقسوة القفزة الأخيرة في الصراع على الحاضر الذي يصر بضراوة على تركيع
المستقبل، وإذلال رجولته، في مشهد الألم التاريخي الموجه، وبقدر ما تعكس
الصورة لا أخلاقية المعركة الماثلة وقبحها الزنيم، تمس العصب الحساس في
صراع القتل من أبناء العم الأعداء.

ماذا يقول الشعر

وتمضي السردية الكامنة في القصيدة لتطرح على جلدها أسئلة محددة،
حول محاولة إدوارد زيارة بيته القديم في القدس المحتلة، وهل طلب الإذن
من غرباء ينامون فوق سريره فلم يسمحوا له، فلا مكان لحلمين في مخدع
واحد، حتى تنتقل فجأة إلى نقطة مضادة في المشهد الراهن، في طباق حميم مع
حركة السرد والتصوير، فيقول:



«لَا أَنَا أَوْ هُوَ.. / وَلَكِنَّهُ قَارِئٌ يَتَسَاءَلُ عَمَّا

يَقُولُ لَنَا الشَّعْرُ فِي رَمَنِ الْكَارِثَةِ!

دَمٌ. وَدَمٌ. وَدَمٌ.

فِي بِلَادِكَ / فِي اسْمِي وَفِي اسْمِكَ، فِي

زَهْرَةِ اللُّوزِ، فِي قِشْرَةِ المَوْزِ

فِي لَبَنِ الطُّفْلِ، فِي الضُّوءِ وَالظِّلِّ

فِي حَبَّةِ القَمْحِ، فِي عُلبَةِ المِلْحِ.

..

يَقُولُ: القَصِيدَةُ قَدْ تَسْتَضِيْفُ / الحَسَارَةَ

خَيْطًا مِنَ الضُّوءِ يَلْمَعُ / فِي قَلْبِ جِبْتَارِهِ

أَوْ مَسِيحًا عَلَى / فَرَسٍ مُنْفَخِنٍ بِالسَّمَجَازِ الجَمِيلِ / فَلَيْسَ

الجَمَالِيُّ إِلَّا حُضُورُ الحَقِيقِيِّ / فِي الشَّكْلِ».

ولأنه يكتب الشعر المدور الذي يغطي إيقاعاته بنبر الحديث المسترسل بين السطور، فإنه يكتب كلمات الدم عمودية متقاطعة، وي مارس قفزاته من وصف الحياة الخارجية إلى استنباط المسعى الإبداعي في جوهر إنجازته، فإنه يعرف كيف يهدد الروح وهو يستقطر الدم من الجرح الفلسطيني، ولا يخفي كدحه الموصول للتخلص من فخ المباشرة، وتحقيق درجة عليا من الإتيقان في توليد الشكل الجمالي الفاتن من رحم الحقيقة الشعرية. وهو يقيم ألحانه المترامية من طباق الأصوات والدلالات حيناً، (راجع اللوز

والموز، والطفل والظل، والقمح والملح) ومن اقتناص الصور الفضة في ضوء الجيتار وجرح المسيح حيناً آخر، حتى إذا انتهى إلى مقطع الوصية المتبادلة الأخيرة بينه وبين صاحبه كان قد أفضى بسرّه إلى قارئه، واكتملت رؤياه في ناظره وهو يقول:

«وَقَالَ: إِذَا مِتُّ قَبْلَكَ / أُوصِيكَ بِالْمُسْتَحِيلِ

سَأَلْتُ: هَلِ الْمُسْتَحِيلُ بَعِيدٌ؟

فَقَالَ: عَلَى بُعْدِ جِيلٍ.

سَأَلْتُ: وَإِنْ مِتُّ قَبْلَكَ

قَالَ: أَعَزِّي جِبَالَ الْجَلِيلِ

وَأَكْتُبْ: لَيْسَ الْجَمَالَ إِلَّا بُلُوغُ الْمَلَامِ

وَالآنَ، لَا تَنْسَ / إِنْ مِتُّ قَبْلَكَ أُوصِيكَ بِالْمُسْتَحِيلِ».

وإذا كانت السردية تمتد سطوراً بعد ذلك لتحقيق الطباق، الذي أشرنا إليه في وصف الزيارة الأخيرة له قبيل رحيله، وهو يقاوم السرطان و«حرب سدوم على أهل بابل» وتأمل شموخه كالنسر الذي يودع قمته فيودع معها شعور الألم، فإن القصيدة تضعنا في قلب التجربة الإنسانية للمبدع العربي، وهو يشهد ذاته تنقسم في نفوس ذويها، ووردة قلبه تبرعم في حضن الأمل بالمستحيل، بالرغم من عذابات المتأني والحروب.



يوميات "أثر الفراشة"

«أثر الفراشة» عنوان شعري طائر أطلقه محمود درويش على آخر ما نشره من كتب عام 2008 قبيل رحيله، ولكن المدهش أنه صنفه بعنوان فرعي آخر هو «يوميات»، والمعروف أن اليوميات نوع من الكتابة الشعرية البحتة للمذكرات والخواطر العابرة التي يسجلها الكاتب يومًا بيوم، فهي بطبيعتها لا بد أن تكون تلقائية مرتبطة بلحظة الكتابة، وقصيرة نسبيًا ومعنية بالشأن اليومي المتغير. لكن في حالة ما إذا كان كاتب اليوميات شاعرًا، هل نتوقع منها أن تخلو من الشعر ومغامراته أو محاولاته على الأقل؟ ثم ما هو موقف درويش من إشكالية الشعر والنثر؟ أذكر أنني سمعته منذ فترة يقول «صحوت ذات يوم فإذا بي أجد نفسي مصنفًا من الشباب باعتباري شاعر تفعيلة، ولما كانوا يعتقدون أن هذا الزمن هو زمن قصيدة النثر، فقد صرت إذن شاعرًا انتهت صلاحيته». وأعرف أنه قد اجتهد بعد ذلك ليبرهن لهؤلاء على قدرته على كتابة قصيدة النثر وإن كان قد سماها «نصوصًا» وألقى بعضها في أمسياته الأخيرة. لكن هذا الكتاب الجديد الذي أطلق عليه يوميات، ينبثنا عند قراءته بأمر بالغ الأهمية في رؤية محمود درويش للشعر؛ إذ يفصل بكل حسم بين الشعر والنثر؛ حيث يعطي للقصيدة الموزونة حقها من التمييز في الثبرة وطريقة الكتابة وتوزيع السطور، كما يعطي للخواطر الشعرية طابعها الخاص

في بنية التركيب اللغوي والإطار الشكلي دون أدنى خلط بين المستويين، وإن كان كل منهما يشكل قطبًا في حياة الشاعر وشواغله اليومية ونوع كتابته، يتجاوز ويتحاور مع القطب الآخر في فضاء نصي مشترك.

البنّت / الصرخة

والطريف أن النص الأول في «أثر الفراشة» وهو بعنوان «البنّت / الصرخة» خالص الشعريّة في إيقاعه وكتابته وبنيته التخيلية؛ إذ يقول:

عَلَى شَاطِئِ الْبَحْرِ بِنْتُ، وَلِلْبِنْتِ أَهْل
وَلِلْأَهْلِ بَيْت. وَلِلْبَيْتِ نَافِلَتَانِ وَبَاب.
وَفِي الْبَحْرِ بَارِجَةٌ تَتَسَلَّى / بِصَيْدِ الْمُشَاةِ عَلَى شَاطِئِ الْبَحْرِ
أَرْبَعَةٌ، خَمْسَةٌ، سَبْعَةٌ / يَسْقُطُونَ عَلَى الرَّمْلِ
وَالْبِنْتُ تَنْجُو قَلِيلًا / لَأَنَّ يَدًا فِي الضَّبَابِ
يَدًا إِلَهِيَّةً أَسْعَفَتْهَا / فَكَادَتْ: أَبِي
يَا أَبِي قُمْ لِنَزِجْ، فَالْبَحْرُ لَيْسَ لَأَمْثَالِنَا
لَمْ يُجْنِبْهَا أَبُوهَا الْمُسْجَى عَلَى ظِلِّهِ / فِي مَهَبِّ الْغِيَابِ
دَمٌّ فِي النَّخِيلِ، دَمٌّ فِي السَّحَابِ
يَطِيرُ بِهَا الصَّوْتُ أَعْلَى وَأَبْعَدُ / مِنْ شَاطِئِ الْبَحْرِ
نَضْرُخُ فِي لَيْلٍ بَرِيَّةٍ، لَا صَدَى لِلصَّدَى

فَتَصِيرُ هِيَ الصَّرْخَةُ الْأَبَدِيَّةُ فِي خَبَرِ عَاجِلٍ / لَمْ يَعُدْ خَبَرًا عَاجِلًا
عِنْدَمَا / عَادَتِ الطَّائِرَاتُ لَتَقْصِفَ بَيْتًا بِنَافِذَتَيْنِ وَبَابٍ.

التخيل السردى هو السمة الظاهرة في هذه المقطوعة، فهي تحكي ما حدث للبنت وأبيها وبيتها من قصف، جاء أولاً من البارجة في البحر للتسلية وهي تمشي على الشاطئ، وعندما ظنت أن هذا هو جرمها وهُرمعت إلى بيتها جاءها القصف أيضاً من الجو. في صرخة أبدية في كل الأحوال. ولكننا لا نلبث أن ندرك أن هذا المعنى الحرفي الثرى للسطور الذي يصف مشهداً تليفزيونياً تكرر على الشاشات، وانخلعت له قلوب المشاهدين، ليس كافياً للدلالة على محتواها بأية حال، فلا بد أن البنت قد صارت أبعد من أية فتاة عادية، أصبحت رمزاً، ولا بد أن البحر والشاطئ والأب والبيت بنافذتيه وبابه، كل ذلك قد اكتسب كثافة رمزية يتعين على القارئ أن يبحث لها عن مدلولات أوسع في الواقع الفلسطيني؛ إذ يمكن للشاطئ أن يكون غزة وللبيت أن يكون الضفة، كما البنت الصارخة ربما تكون هي طفل الحجارة والأب المسجى في ظله هو الجيل الذي صرعه القضية، كما أن البارجة يمكن أن تكون القوة الأمريكية والطائرة هي الإسرائيلية، إلى جانب احتمالات رمزية تجعل الدلالة الشعرية ليست محصورة في المعنى الحرفي، بل قابلة للتمدد والتجدد والتأويل طبقاً لأفق المتلقي وما يتنظره من النص. ثم إن الصورة بأكملها، وفواصل القافية البائية المحددة لحركات النص إيقاعياً في باب / ضباب / الغياب / السحاب، باب يؤطر النص شعرياً، وتصبغه بألوان الدم التي تغطي الأفق ابتداء من النخيل وحتى السحاب الذي ترتفع إليه الرؤية التشكيلية.

كقصيدة نثرية

هذا هو عنوان النص الثالث «أثر الفراشة» وهو مكتوب بسطور متتالية دون بياض شاغر، كما أنه يربط بين طرفين متباعدين عن طريق تشبيه تلقائي غريب يرى أن الصيف مثل قصيدة النثر، لنقرأ لنعرف رؤية درويش لقصيدة النثر وما هي مكوناتها وأهميتها بالنسبة إليه:

«صيف خريفي على التلال كقصيدة نثرية. النسيم إيقاع خفيف أحس به ولا أسمعه في تواضع الشجيرات. والعشب المائل إلى الاصفرار صوت تتكشف، وتغري البلاغة بالتشبيه بأفعالها الماكرة. ولا احتفاء على هذه الشباب إلا المتاح من نشاط الدوري، نشاط يراوح بين معنى وعبث. والطبيعة جسد يتخفف من البهجة والزينة، ريشا ينضج التين والعنب والرمال ونسيان شهوات يوقظها المطر». لولا حاجتي الغامضة إلى الشعر لما كنت في حاجة إلى شيء «يقول الشاعر الذي خفت حماسه فقلت أخطاؤه. ويمشي لأن الأطباء نصحوه بالمشي بلا هدف لتمرين القلب على لا مبالاة ما ضرورية للعافية. وإذا هجس فليس بأكثر من خاطرة مجانية، الصيف لا يصلح للإنشاد إلا فيما ندر، الصيف قصيدة نثرية لا تكثرث بالنسور المحلقة في الأعالي».

ها هي خصائص قصيدة النثر عند درويش ظاهرة للعيان، فهي ذابلة في شعرها مثل الصيف المتلبس بالخريف، وهي ذات إيقاع خفيف تشعر به ولا تسمعه للتحقق من وجوده، صورها متشقة مثل العشب المصفر وبلاغتها خفية مأكرة، ليس فيها نشاط دلالي إلا النذر المتاح من حركة العصافير الكسلى، لذلك تتراوح بين المعنى والعبث، هي جسد طبيعي لا شهوة له ولا زينة فيه، ليست مثل الطبيعة التي كان يتحدث عنها ابن



الرومي فيقول إنها تتبرج «تبرج الأنثى تصدت للذكر»، لكن المشكلة أنها تعبر عن مجرد توق للشعر دون أن تصير تحقيقاً كاملاً لحضوره، يمارسها الشاعر المريض - مثل المشي الصحي - ليمرن عضلات قلبه على اللامبالاة. من هنا فهي «مجانية» كما يقول مُنظِّروها بالضبط، لا تصلح بطبيعتها للإنشاد إلا فيما ندر، ولا يمكن أن ترتفع إلى سماء القصائد المحلقة كالنصور.

الحوار مع الموت

لا أعرف شاعرًا عربيًا محدثًا أطال التحديق في وجه الموت مثل محمود درويش، صحيح أن السياب تقاطرت نفسه وتآكل جسده وهو يقاوم بشعره، وكذلك صلاح عبد الصبور الذي استغزته عبارة «يتس» الإنسان هو الموت؛ فراح يدندن حولها بنغمة درامية وصوفية عميقة، وكذلك أمل دنقل الذي شهد في غرفته بمعهد السرطان ذوبان جسده في يد الغول الكبير، لكن محمود درويش كان أبعد تمثلاً لهذا الموت في سنواته الأخيرة كلها، أذكر في آخر لقاء معه، وكان الزمن ربيعًا، أن كنا في بهو أحد الفنادق في الإمارات العربية، وتقدمت منه الشاعرة ميسون صقر بعد أن كانت قد أهدته في المساء ديوانها الأخير فبادرها بقوله «أنتِ شابة مبدعة، مالك ولللموت حتى تطلي صحبته بهذه الطريقة، دعيه يحاصرنا نحن» كان الموت قد أصبح رفيق محمود منذ عملية القلب المفتوح الأولى فوصفه شعريًا أكثر من مرة وأفرد له أكثر من ديوان منذ «الجدارية» الشهيرة، لكنه يستحضر في هذا الكتاب حوارية عنه في قصيدة بعنوان «بقية حياة» يقول فيها:

إِذَا قِيلَ لِي: سَتَمُوتُ هُنَا فِي الْمَسَاءِ

فَمَاذَا سَتَفْعَلُ فِيمَا تَبَقَّى مِنَ الْوَقْتِ؟

أَنْظُرْ فِي سَاعَةِ الْيَدِ / أَشْرَبُ كَأْسَ عَصِيرٍ
 وَأَقْضِمُ تَفَاحَةً / وَأُطِيلُ التَّأَمُّلَ فِي نَمَلَةٍ وَجَدْتُ رِزْقَهَا...
 ثُمَّ أَنْظُرْ فِي سَاعَةِ الْيَدِ:
 مَا زَالَ نَمَّةٌ وَقْتُ لَأَحْلِقَ ذَّقْنِي
 وَأَغْطَسَ فِي الْمَاءِ / أَهْجَسُ:
 لَا بَدَّ مِنْ زِينَةِ لِلْكِتَابَةِ / فَلْيَكُنِ الثُّوبُ أَزْرَقُ...
 أَجْلِسُ حَتَّى الظَّهِيرَةِ حَيًّا، إِلَى مَكْتَبِي
 لَا أَرَى أَثَرَ اللَّوْنِ فِي الْكَلِمَاتِ / بَيَاضٌ بَيَاضٌ بَيَاضٌ

مطاردة الزمن هي مشكلة المعرفة بالموت وانتظار مواعده، يتصور الشاعر أنه حينئذٍ سيحاول مباشرة حياته بالطريقة الآلية ذاتها، إتيان الأفعال المعتادة ستصبح وسيلته لاستقبال الموت، بل أكثر من ذلك سيحاول أن يتزين له مثلما يتزين للقاء الأصدقاء، يخلق ذقنه، يغتسل، يلبس ثوباً أزرق، ثم يجلس مستمتعاً بالحياة إلى مكتبة، لكنه سيدرك أن الكتابة - وهي فعل حياة - لا يمكن أن تتم بكاملها في انتظار الموت، سيحل البياض محل ألوان الكلمات ليمتد على الصفحات:

أَعِدُّ غِذَائِي الْأَخِيرَ
 أَصُبُّ النَّيْذَ بِكَأْسَيْنِ: لِي / وَلِمَنْ سَوْفَ يَأْتِي بِلَا مَوْعِدٍ
 ثُمَّ أَخْذُ قَبْلُولَةً بَيْنَ حُلَمَيْنِ



لَكِنَّ صَوْتَ شَجِيرِي سَيُوقِظُنِي!
 ثُمَّ أَنْظِرُنِي فِي سَاعَةِ الْيَدِّ: مَا زَالَ نَمَّةٌ وَقْتُ لَأَقْرَأَ
 أَقْرَأَ فَضْلاً لِدَانَتِي، وَنِصْفَ مُعَلَّقَةٍ
 وَأَرَى كَيْفَ تَذْهَبُ مِنِّي حَيَاتِي / إِلَى الْآخَرِينَ
 وَلَا أَسْأَلُ عَمَّنْ سَيَمْلَأُ نِقْصَانَهَا
 - هَكَذَا؟ / هَكَذَا!!

- ثُمَّ مَاذَا؟ / أَمْشُطُ شَعْرِي
 وَأَزِمِي الْقَصِيدَةَ / هَذِي الْقَصِيدَةُ / فِي سَلَةِ الْمُهْمَلَاتِ
 وَالْبَسُّ أَحَدَتْ قُمْصَانٍ إِيْطَالِيَا
 وَأَشِيْعُ نَفْسِي بِحَاشِيَةٍ مِنْ كَمَنَجاتِ إِسْبَانِيَا
 ثُمَّ / أَمْشِي / إِلَى الْمَقْبَرَةِ

مشاهد بصرية في سيناريو الساعات الأخيرة من حياة شاعر، مفارقات سلوكه في الطعام والشراب، في النوم والصحو، في القراءة ومطالعة أمهات الأعمال الإبداعية ثم العودة للذات وإلقاء القصيدة/ إعدامها في سلة المهملات. التزين في الملابس واستحضار الذات الشاعرة التي كان يحلو لدرويش دائماً أن يعتبرها «كمنجة» قبل أن يستأنف خطواته إلى المقبرة. يقبض درويش في هذا النص على رائحة الغياب في اللحظة التي يجسد فيها ما يسبقه، لكن أبرز عناصر الشعرية هنا تتمثل في تلك اللغة الصافية التي تشف عن حركة النفس وشفافية الروح دون تفجع أو مأساوية، لقد ألف

الشاعر الموت وقدمه جماليًا بطريقة نفذت إلى صميمنا دون أن نقوى على
اعتباره شيئًا أليفاً، خصوصاً إذا كان من يختطفه في قامة محمود درويش.

اغتيال

هذا عنوان قطعة شعرية أخرى لمحمود درويش، يعلن فيها أن هناك من
يغتاله بسوء الفهم لشعره، وتحريف معانيه، وتوجيه الاتهامات إليه، وأن
هؤلاء هم النقاد على وجه التحديد، يقول الشاعر:

يَغْتَالُنِي الثَّقَاذُ أَخِيَانَا:

يُرِيدُونَ الْقَصِيدَةَ ذَاتَهَا / وَالِإِسْتِمَارَةَ ذَاتَهَا..

فَإِذَا مَشَيْتُ عَلَى طَرِيقِ جَانِبِي شَارِدًا / قَالُوا لَقَدْ خَانَ
الطَّرِيقَ.

وإِنْ عَثَرْتُ عَلَى بَلَاغَةٍ عُشْبِيَّةٍ / قَالُوا تَحَلَّى عَنْ عِنَادِ
السُّنْدِيَانِ.

وإِنْ رَأَيْتُ الْوَرْدَ أَصْفَرَ فِي الرَّبِيعِ / تَسَاءَلُوا: أَيْنَ الدَّمُّ
الْوَطَنِيُّ فِي أَوْرَاقِهِ؟

وَإِذَا كَتَبْتُ: هِيَ الْفَرَّاشَةُ أَخْيِي الصُّفْرَى / عَلَى بَابِ الْحَدِيقَةِ
حَرَّكُوا الْمَعْنَى بِمِلْعَقَةِ الْحِسَاءِ.

وإِنْ هَمَسْتُ: الْأُمُّ حِينَ تُشَكِّلُ طِفْلَهَا / تَذْوِي وَتَبْيَسُ كَالْعَصَا
قَالُوا: تُزْعِرُدُ فِي جِنَازَتِهِ وَتَزُقُّصُ.. / فَالْجِنَازَةُ عُرْشُهُ.



وَإِذَا نَظَرْتُ إِلَى السَّمَاءِ لَكِنِّي أَرَى / مَا لَا يُرَى / قَالُوا تَعَالَى
الشُّعْرُ عَنْ أَغْرَاضِهِ.

واللافت للانتباه في هذه المقطوعة هو تمثيل درويش لهذه العلاقة المتوترة دائماً بين الشاعر والناقد باعتبارها منذ البداية نفياً للآخر واغتيالاً له. ومع أنه يحترز في حكمه بكلمة (أحياناً) التي تنجيه من التعميم الضال، فإننا لا بد أن نذكر أن درويش أكبر شاعراً دلله الجمهور في العصر الحديث، وأن النقاد تسامحوا معه ومنحوه من المحبة والتعاطف ما لم يسعده شاعر آخر في الحياة العربية الراهنة، فهو لا يعرف ولم يجرب مذاق الصراع الحقيقي بين النقاد والشعراء، خصوصاً من الحداثيين الذين يتأبى شعرهم على الفهم المباشر ويتصدى لضرورات التأويل..

أما ما يشير إليه محمود من حالات النزاع بينه وبين من يسميهم نقاداً فهو لا يعدو أن يكون نموذجاً بسيطاً لموقف القراء العاديين منه. وأغلب الظن أن محاوريه غالباً كانوا من المريدين له والمسحورين بعالمه، فهو لاء عندما يعجبون بشيء يطلبون تكراره، وويل للشاعر الذي يقع في تكرار نمودجه الشعري في البناء والتخييل استجابة لهذا النزوع الفطري لدى الجمهور؛ حيث تعود على تكرار الغناء والتقليد كل مرة بحلاوته واكتشاف أعماقه وإحياءاته. لكنك لن تجد ناقداً واحداً يُعتمد برأيه يمكن أن يعتبر الخروج عن المؤلف في الشعر خيانة، فليس هناك من الخبراء من يمكن أن يظن أن الشعر يسكن الدروب المطروقة، وتهمة الخيانة عادة لا يطلقها النقاد، وإنما الجمهور الذي يتصور أن الزواج الأيديولوجي الدائم للشعر بقضية معينة هو الذي يمنحه الشرعية، فيبحث عن دم الوطن في كل أوراق الشعراء. أما من يحرك



المعنى «بملعقة الحساء» كي يفهم رموزه ويؤول إشاراتة فهو ناقد فعلاً، وهو لا يحتاج عادة على الشعر بل يكتشف ما يزرخ به من جمال حتى ولو كان غير مقصود. وليس النقاد هم الذين يصرون على الصور النمطية للأوممة مثلاً، أو يُدينون التعالي على التجارب والأغراض المعروفة، بل هو الجمهور الذي كان درويش لا يرى سوى تعليقاته، فتجاوز المراحل والتعالي على التجارب المبتذلة غاية الفكر الشعري والنقد الحديث. لهذا فإن درويش عندما يختم شكواه من النقاد قائلاً:

يَغْتَالِنِي النَّقَادُ أَحْيَانًا / وَأَنْجُو مِنْ قِرَاءَتِهِمْ

وَأَشْكُرُهُمْ عَلَى سُوءِ التَّفَاهُمِ / ثُمَّ أَبْحَثُ عَنْ قَصِيدَتِي الْجَدِيدَةِ

فإنه بدوره يسيء تسمية هؤلاء بالنقاد، بمقدار ما يحسن صنعا بالنجاة من قراءتهم، لكنه يكتشف في الحين ذاته أهمية القراءة التي هي وليدة غالباً لسوء الفهم؛ لأنها تصبح قوة دافعة خلاقة للمبدعين، أما التواطؤ والتكريس فلا يساعدهم على اجتياز مراحلهم والتفوق على ذواتهم مثلما فعل محمود درويش.

ربيع سريع

لا أعرف كيف تكون الغنائية، كما يزعم البعض، عيباً فادحاً في شعر درويش، فهي في هذا الشعر الذي ينسب إليها مثل الحمرة العاطرة في الورد، واللهب المتوهج في الجمر، والنغم الصادح في الموسيقى، ولا يمكن أن يخلو منها الشعر وإن احتوى إلى جانبها بعض العناصر الدرامية أو الملحمية. أما الذي قد يخلو من الغنائية فهو لا يعدو في أفضل أشكاله أن يكون لوناً من السرد الثري الذي يعتمد على الحكيم.



درويش يزواج بين الغناء والحكي، بين الدراما والملحمة، بين الشعر
والثر، خصوصًا في «أثر الفراشة» الذي أودع فيه آخر تجلياته الإبداعية،
حيث يمسك بناي الغناء الشعبي عندما يعود لاستقطار الإيقاعات العمودية
في مثل قوله:

مَرَّ الرَّبِيعُ سَرِيعًا / مِثْلَ خَاطِرَةٍ
طَارَتْ مِنَ الْبَالِ / قَالَ الشَّاعِرُ الْقَلْبُ
فِي الْبَدْءِ أَحَبُّهُ إِيْقَاعُهُ / فَمَشَى
سَطْرًا فَسَطْرًا / لَعَلَّ الشَّكْلَ يَنْبُتُ
وَقَالَ: قَافِيَةُ أُخْرَى / تُسَاعِدُنِي
عَلَى الْغِنَاءِ / فَيَصْفُو الْقَلْبُ، وَالْأَفْقُ

الغريب أن القلق يظل هو الصفة الدالة الملازمة للشاعر عند محمود درويش،
منذ أن احتفظ من المتنبي بشطرة بيت جعلها شعارًا لأحد دواوينه تقول:
«على قلق كأن الريح تحني».

فإذا افتقد الشاعر القلق وركن إلى الدعة والاطمئنان، فعليه أن يودع عالم
الشعر برمته، هذه الأبيات الثلاث، بالإحصاء العمودي، والتي تقع في عشرة
أسطر موزعة تمثل بامتياز حالة الكتابة الشعرية، فهي تبدأ باقتناص الإيقاع
الذي ينبثق من شكل القصيدة، كما تنبثق القصة عادة من مشهد بصري محدد.
كما أن القافية - وهي الحسنة المرصودة المتأبية المهجورة لعنادها عند شعراء
الحدائث - هي في حقيقة الشعر أداة لتنظيم تدفقه وتنمية إيقاعاته، وتلوين

مادته اللغوية بصور موسيقية فاتنة. وهي فوق ذلك كله ضابط إيقاع الغناء لصفو الروح والفضاء.

مَرَّ الرَّبِيعُ بِنَا / لَمْ يَنْتَظِرْ أَحَدًا
لَمْ يَنْتَظِرْنَا عَصَا الرَّاعِي / وَلَا الْحَبِيبُ
عَنِّي وَلَمْ يَجِدِ الْمَعْنَى / وَأَطْرَبُهُ
إِيقَاعُ أَغْنِيَةٍ / ضَاقَتْ بِهَا الطَّرِيقُ
وَقَالَ: قَدْ يُولَدُ الْمَعْنَى / مُصَادَفَةً
وَيَكُونُ رِبْعِي... ذَلِكَ الْفَلَقُ

أن يقترن الربيع بالغناء منذ عصر الرعاة حتى اليوم فهذا من لوازم الطبيعة والفن والجمال، لكن السرعة الخاطفة التي تختزله في لحظات بارقة تمر كالخاطرة الشاردة، هي السمة المميزة لفقر العالم وخلوه من المعنى في منظور درويش. ما يبقى من الزمن إنما هو الإيقاع المتسارع الذي تضيق به الطرق، أما مضمون هذا النغم الشرود فقد يولد بالصدفة، وربما لا يكون في حقيقته سوى هذا القلق الذي يمثل جوهر الشعر ولبّ الوجود في آن واحد. هل لنا أن نلتمس علاقة وثيقة بين هذه التجربة المستنبطة لانتظام إيقاع الزمن وسرعة دورانه وخلوه من حتمية الدلالة، والإطار العمودي للعب في توزيع الكلمات على السطور الذي اختاره درويش، أو لقبه مصادفة مثل المعنى الذي يأتي بضربة نرد مشاكلة للحياة ذاتها؟ بعبارة أخرى: هل فرض الوعي الميتافيزيقي بالرؤية الكلية للشاعر هذا النظام على كلماته، بحيث انبثق الشكل الشعري من جوهر التجربة؟



صيف وشتاء

عثر محمود درويش مؤخرًا على رمز الفراشة ليجسد به عوالم الشعر في تحليلها عبر المتخيل النشط، وفي هشاشتها المفعمة بتحويلات الجمال والتلون بالصور الرائقة، وفي حريتها المطلقة التي تفقد جوهرها إن تخلت عنها، والتي يكون فيها حثفها. وفي كثير من الإيحاءات الأخرى المرتبطة بالصيد والطفولة والعبثية المرحية. ولعل هذه الحالة الشعرية المدوّمة مع حركة الفراشة هي التي قادته إلى تأمل تقلبات الطبيعية في فصولها المختلفة؛ ليمنحنا عبر إشارات مكثفة موجزًا لرؤيته لحركة الزمن فيها. يقول في مقطوعة «صيف وشتاء»:

لَا جَدِيدَ: الْفُصُولُ هُنَا اثْنَانِ.

صَيْفٌ طَوِيلٌ كَمِثْلَنِي فِي أَقَاصِي الْمَدَى.

وَشِتَاءٌ كَرَاهِيَةٍ، فِي صَلَاةِ خُشُوعٍ.

وَأَمَّا الرَّبِيعُ/ فَلَا يَسْتَطِيعُ الْوُقُوفَ عَلَى قَدَمَيْهِ

سِوَى اللَّحْيَةِ: أَهْلًا بِكُمْ/ فِي صُغُودِ يَسُوعَ

الغريب أن يسيطر المتخيل الديني على وجدان درويش وهو يستبطن تلاحق الزمن؛ إذ يشرع في رؤيته مدركًا أنها ربما لا تحمل من الجدة سوى اختزالها للفصول في حركتين بدلًا من أربع، حركتان طاغيتان هما الصيف المتطاوّل مثل المثانة الممتدة إلى أقاصي المدى في عناقها للسماء، فهو فصل مكشوف وعمودي وخارق للفضاء، بمقدار ما يتشاكل الشتاء - في دفته وحميمته وزهوه - براهبة مستغرقة في خشوع الصلاة. على حافة هذا الشتاء



لا يكاد ينهض الربيع متحاملاً على قدميه ليلقي نحية الفداء على الإنسانية وهي تتمثل في صعود يسوع الذي يتوج أسبوع الآلام، فصل عابر وأليم وخادع مع أنه مفعم برموز الروح والمحبة والتضحية كلها.

«وَأَمَّا الْخَرِيفُ/ فَلَيْسَ سِوَى خَلْوَةٍ

لِلتَّأَمُّلِ فِيمَا تَسَاقَطَ مِنْ عُمرِنا

فِي طَرِيقِ الرُّجُوعِ.

فَأَيْنَ نَسِينَا الْوُجُودَ؟ سَأَلْتُ الْفَرَّاشَةَ

وَهِيَ تُحَوِّمُ فِي الضُّوءِ/ فَاخْتَرَقَتْ بِالْذُّمُوعِ،

الخريف عند الشاعر فجوة الغياب، وعي بالفناء، وإدراك لوجع الفقد، عندئذ ينتفض لي طرح سؤال الوجود الفاجع: أين نحن من دورة الزمن؟ بيد أنه لا يسأل عقل الإنسان الذي طالما تفلسف في هذا المضمار، بل يسأل تلك الفراشة الطائرة المحوَّمة في لجة الضوء وهي غالباً تدرك أن هلاكها يكمن في افتتاحها وتحليقها، فراشة الشعر الملهمة التي طالما حاكت الروح واخترقت ضمير الغيب، فلا تكون إجابتها سوى طقطقة الاحتراق باللهب والتساقط في دمه. اللافت في هذه المقطوعة أن التمثيل الديني للوجود يمتد فحسب عبر الشتاء والربيع والصيف. أما الخريف الذي يواجه فيه الإنسان مصيره، فلا يبقى له من يقين فيه سوى التساؤل عن جدوى الدورة الكاملة ومستقرها الأخير؛ مما يحيل الزمن إلى لغز والحياة إلى مجرد أمثلة مطروحة على التساؤل الكوني أمام روح الشعر المهوَّمة. لقطات سريعة من مشهد كلي تتبعها لقطات أخرى تستكمل رؤية الزمن والوجود عند درويش تغري بالمتابعة والمتعة والتأمل.



التسمية في الشعر

لنقرأ المقطوعة الشعرية البليغة التي منحت كتاب درويش الأخير تسمية «أثر الفراشة»؛ لنذكر طبيعة العلاقة الجدلية في التسمية عندما يُطْلَق على الكل عنوانٌ مقتطع من جزئه؛ ذلك لأن الدلالة الشعرية قابلة دائماً للامتداد والتميز والتكثيف مثل الأحلام، وهي بذلك تغري بالتأويل عندما تفيض عن محيطها الحرفي المحدود؛ لتغطي فضاء كاملاً تنبسط عليه إشارتها القليلة. وإذا كان العنوان أشد علامات النص الأدبي جاذبية ومراوغة، فإن التقابل المائل بينه وبين النص برؤيته المكتملة يظل مصدراً خصباً لقراءات متتالية، قابلة دوماً للمراجعة. يقول درويش في مقطوعته الجزئية المنقولة إلى عنوان الكتاب:

«أَثَرُ الْفَرَّاشَةِ لَا يُرَى / أَثَرُ الْفَرَّاشَةِ لَا يَزُول

هُوَ جَازِبِيَّةٌ غَامِضٌ / يَسْتَدْرِجُ الْمَعْنَى وَيَزْخَل

حِينَ يَتَضَحُّ السَّبِيلُ.

هُوَ خِفَّةُ الْأَبَدِيِّ فِي الْيَوْمِيِّ

أَشْوَاقٌ إِلَى أَعْلَى / وَإِشْرَاقٌ جَمِيلٌ».

التقنية الشعرية الموظفة في هذه المقطوعة سبق أن أطلقت عليها في بعض تحليلاتي الأخرى اسم «تقنية الأحجية» وتتمثل في طرح عنصر مبهم ثم مقارنته على دفعات كاشفة دون الوصول إلى هتك ستاره الأخير الشفيف. كان شعر صلاح عبد الصبور هو المادة التي اعتمدت عليها حيثنذ في مطارحة هذه التقنية والتمثيل لها.

في مقطوعة درويش، نجده يقتنص العنصر المبهم «أثر الفراشة» ويشرع في إضاءته تدريجيًا دون أن يكون هو نفسه على علم مبيت بالمقصود منه غالبًا، بل يتكشف له هذا المعنى في خطوات تبلور عبرها رؤيته الشعرية في مجموعة من الخصائص المتوالية، أولاها أنه لا يرى، فهو شيء غير حسيّ، ومع ذلك فهو يتمتع بوجود يفوق كل المراتب، هو الخلود نفسه؛ إذ إنه «لا يزول»، وهذه خاصية كان يحلو لدرويش أن يعتبرها من أسرار الألوهية دون استغراق في المقدس الجليل. ثم يرصد خاصية أخرى له؛ إذ تشع منه «جاذبية الغموض» وهي مشهود لها بالفاعلية القصوى في كل أنواع التجارب. لكن الغريب أنه على غموضه «يستدرج المعنى» ويمضي قبل أن تتكشف سبله. هو الذي يجمع بين ما يبدو متناقضًا في الظاهر، فيصنع سرّ الأبدية في المعاشات اليومية، مستثيرًا أشواق التسامي والتجاوز حيث يشرق الجمال من ثنياه، لا بد إذن أنه من قبيل الفنون، لكن أيها على وجه التحديد؟

«هُوَ شَامَةٌ فِي الضَّوِّ ثَوْمٌ

حِينَ يُرْشِدُنَا إِلَى الْكَلِمَاتِ / بَاطِنُ الدَّلِيلِ

هُوَ مِثْلُ أُغْنِيَةٍ تُحَاوِلُ / أَنْ تَقُولَ وَتُكْتَفِي

بِالْإِفْتِسَاسِ مِنَ الظَّلَالِ / وَلَا تَقُولِ..

أَثَرُ الْفَرَّاشَةِ لَا يَرَى / أَثَرُ الْفَرَّاشَةِ لَا يَزُولُ».

مع خصائصه النورانية يتجسد في الكلمات التي تنبثق من حياتنا الباطنية، هو فن قولي إذن تلبس فيه اللغة بالموسيقى ويقول دون أن يفصح تمامًا.. يرسم الظلال بخفة ورشاقة وإمتاع، هو تلك الأحجية البعيدة القرية،

لا يُرى بالبصر لكنه لا يزال خالداً عظيم الأثر، هل يقصد محمود درويش توصيف الشعر أو تعريفه، بخفته وجاذبيته، بحلاوته وغموضه وسحره.

شظايا شعرية

ربما كان محمود درويش من أطول الشعراء المعاصرين نفَسًا؛ فقد امتدّ طموحه منذ مطلع حياته؛ مثل بدر شاكر السياب، إلى إبداع القصيدة الملحمية الكبرى، وتحقيق ذلك نسيئاً بشروط مخالفة لشروط الملحمة الكلاسيكية في بعض أعماله مثل «الجدارية» لكنه في مقابل ذلك أمعن في تصنيع شظايا شعرية حادة وبارقة، تطايرت في كتبه الأخيرة، خصوصاً «أثر الفراشة» الذي يضم مقاطع شعرية ونثرية أطلق عليها صفة «يوميات» وفيها يقول مثلاً بعنوان «غريبان»:

يَزْنُو إِلَى أَعْلَى / فَيَبْصُرُ نَجْمَةً / تَزْنُو إِلَيْهِ

يَزْنُو إِلَى الْوَادِي / فَيَبْصُرُ قَبْرَهُ / يَزْنُو إِلَيْهِ

يَزْنُو إِلَى امْرَأَةٍ / تُعَذِّبُهُ وَتُعْجِبُهُ / وَلَا تَزْنُو إِلَيْهِ

يَزْنُو إِلَى مِرَاتِهِ / فَيَرَى غَرِيبًا مِثْلَهُ / يَزْنُو إِلَيْهِ

ولعل إعادة كتابة القطعة بهذه الطريقة المخالفة للكتاب، حيث يضع كل جملة في سطر واحد، أن تكشف عن هندسة القصيدة بطريقة بصرية ظاهرة، فهي تتكون من أربع جمل / حركات، يتكرر بعضها مع التخالف في بعض الكلمات، فتتحقق بلعبة التوافق والتخالف على مستويات الإيقاع والتعبير نموذجاً فلذا لصورة شعرية، تقدم رؤية كلية مكثفة على وجازتها وبلاغتها



البسيطة الأنيقة. صوت القصيدة عندما يتطلع إلى الأعلى (لاحظ تعبيره عن ذلك بفعل «يرنو» الذي يختزن تاريخاً شعرياً مضمخاً بعطر الأسلاف وآخرهم قائل «لَمَّا رَنَا حَدَّثْتَنِي النَّفْسُ قَائِلَةً») عندما يرنو إلى الأعلى يرى نجمة في الأفق تنظر بدورها إليه، وبوسع القارئ أن يحلّ رمز النجمة بما شاء من معانٍ في الطبيعة وما بعد الطبيعة، في الكون والإنسان، لكنه عندما يرنو إلى الوادي - حيث يقع في مستوى نظره البشري - فهو لا يرى أمامه سوى المصير المحتوم، مكان واحد سيستقر فيه طالما تمثله درويش في سنواته الأخيرة أوشك أن يسد أمامه الأفق، نجاه وداعبه، حفره ومضى بإرادته نحوه عشرات المرات في قصائده قبل أن نراه يمشي إليه مؤخرًا محمولاً على الأعناق والشهقات. أما الحركة الثالثة فهي تستعيد لياقة النظرة؛ لترتد إلى رمز آخر للدينا، إلى أجمل ما فيها بالنسبة إلى القلوب النابضة وهو الجنس الآخر، خاصة المرأة التي تتلاعب معه بتفاعل عكسي، فهي تعجبه وتضنيه وتجزيه تطلعاً بتجاهل وتحديقاً بإعراض. إنها الدنيا في الأدبيات الكلاسيكية التي طولب الأنبياء بالإعراض عنها بحثاً عن الخلود، إنها الحورية الفاتنة التي طالما هددت مصائر البشر في غابة الوجود. هي على وجه التحديد ما يأسره، فليس معنى تثبيت نظره على القبر أنه قد زهد في الحياة، بل هي التي زهدت فيه وعذبت روحه. عندئذٍ يرتد إلى ذاته، هذه الحركة الأخيرة في العودة إلى الذات والنظر في المرأة من أشد الحركات تواتراً وإلحاحاً على مخيلة درويش في الآونة الأخيرة، وكان يقاوم بشكل بطولي مذهل النزوع الترجسي الطاعني على الشعراء، فكّ شفرة أسطوره في قصيدته الأخيرة «لاعب النرد» ليبرأ منه، ومع أن الحديث عن المرأة يملأ صفحات كتب النفس والفلسفة فإن شاعرنا



يوجزه في كلمتين «يرى غريبًا مثله/ يرنو إليه» الغربة هي أفدح ما يواجه الإنسان عند التأمل في صورته، حيث تتمثل له على شكل «آخر» يتبادلان الاستنكار لا التعارف. في شظية شعرية واحدة تتراءى لنا أشعة متوهجة للكون والطبيعية، للإنسان والمصير، للعذاباها والذات وارتحالاتها. ما أبدع الشعر عندما يختزل ببساطة وحلاوة جميع ذلك في كلمات معدودة..

ممسكا بالعمود

غريب أن يجمع درويش في «أثر الفراشة» آخر منشوراته، كل الأشكال الشعرية متجاوزة متجاوزة. فها هو يمسك بعمود الشعر وينظم عدة أبيات على نسقه وبمنطقه ورؤيته. لأن العمود في تقديره يفرض على صاحبه ما يفرضه الزي الرسمي لرجال الدين أو الشرطة أو المساجين أو لاعبي الكرة على أهل كل صنعة، يجعلهم يتلبسون بحالة عقلية ووجدانية يمثلون بها الطائفة التي يعلنون انتهاءهم إليها، ولم تكن ثورة شعر التفعيلة سوى المقابل الرمزي لسفور المرأة بعد مرحلة الحجاب. صحيح أن هناك قدرًا من خصوصية الذات يتسرب في حركات كل فرد وذوقه في ارتداء الزي المعلن، لكنه يظل معتمدًا على «تمثيل الجماعة» والتعبير عن المشترك بينها. يقول محمود في قطعته العمودية بعنوان «في صحبة الأشياء».

كُنَّا ضُيُوفًا عَلَى الْأَشْيَاءِ أَكْثَرَهَا / أَقَلُّ مِنَّا حَنِينًا حِينَ نَهْجُرُهَا.

النَّهْرُ يَضْحَكُ إِذْ تَبْكِي مُسَافِرَةً / مُرِّي، فَأُولَى صِفَاتِ النَّهْرِ آخِرُهَا.

لَا شَيْءٌ يَنْتَظِرُ. الْأَشْيَاءُ غَافِلَةٌ / عَنَّا وَنَحْنُ نُحْيِيهَا وَنَشْكُرُهَا.

لَكِنَّا إِذْ نُسَمِّيْهَا عَوَاطِفَنَا/ نُصَدِّقُ الْإِسْمَ. هَلْ فِي الْإِسْمِ جَوْهَرُهَا؟
نَحْنُ الضُّيُوفُ عَلَى الْأَشْيَاءِ أَكْثَرُنَا/ يَنْسَى عَوَاطِفَهُ الْأَوَّلَى... وَيُنْكِرُهَا.

ولنرغب سمات العمود كما تتجلى في هذه القطعة مما يتجاوز إطار الوزن والقافية، فالشاعر يستخدم ضمير الجمع في كل الأبيات، مما يؤدي إلى تقليص مساحة الذات إلى أدنى مستوى يمكن أن تصل إليه. بنية الخطاب في الشعر العمودي تنتظم حول الجماعة التي يصدر عنها الشاعر وتدفعه إلى تفادي المسارب الفردية التي لا يشاركه فيها أحد قدر إمكانه، يصوغ الكلام من المنطلق العام للتمييز بين نوعين من الكائنات: الحية والجامدة كما تتمثل في علاقة البشر بالأشياء. البشر فانون، والأشياء باقية، كما أنها لا تعرف التعلق العاطفي الذي نجده، يداعبها الشاعر قائلاً: إنها أقل منا حنينًا، ونحن نعرف أن لا صلة لها بالحنين أو غيره من عواطف البشر التي تلامسها، لكن يظل الحنين هو أقوى عاطفة يتمثل بها الشاعر ويستحضرها مع قومه.

يهارس محمود درويش في هذه القطعة تقنية أثيرة في الشعر العمودي، هي التي تعتبر قوام بلاغته وسر احتفاظ الذواكر به، وهي الحرص على توالد الكلمات وخضوعها لمنطلق التداعي السائد؛ مما يشجع لذة التوقع عند المستمع أو القارئ، ويمتعه بالعبوة اللغة وهي تستخدم المفارقة في الأصوات لإنتاج دلالات جديدة من كلمات متقاربة. ولتذكر بسرعة عنايد هذه التدايعات في الأبيات الخمسة السابقة:

الأكثر يتطلب الأقل، والضحك ينادي على البكاء والأول يفضي إلى الآخر، والغفلة مضادة لانتباه التحية والشكر، الاسم في حقيقته هو جوهر

المسمى. البيت الأخير في جملة استجابة فكرية وفلسفية وردّ على البيت الأول، يتجاوز مبدأ السؤال لينتهي إلى تقرير الجواب في صياغة تلتحم لتصبح حكمة جارية على كل لسان، «نحن ضيوف على الأشياء» وعواطفنا عوارض قابلة للنكران.

لعل السمة الأخيرة البارزة في هذه المقطوعة من تقاليد العمود الشعري التي ورثتها الأشكال الأخرى، هي الجمع في نسيجه التخيلي بين صورة النهر الضاحك من بكاء المسافرة - ألا تذكرنا بالقبر العلاني الضاحك من تراحم الأضداد - والسؤال الفلسفي العميق عن مشكلة التسمية وهل هي اختصار لجوهر الأشياء، قبل أن ينتهي الشاعر إلى إقرار الحكمة الأخيرة ويجد فيه مستقرًا لوجدان الجماعة وإيقاع المقطوعة في آن واحد.

وصف الشعر

أعيد صحبة درويش «أثر الفراشة» أرى فيه لعبة بالغة الذكاء والإتقان للتمييز الإبداعى بين الشعر والنثر، يضم سطورًا محسوبة من كليهما، لكنه يشتمل أيضًا على قطع عجيبة تكشف أسرار هذه العلاقة الملتبسة لدى كثير من شباب اليوم، في قطعة منها كتب بعنوان «خيالي كلب صيد وفي» يقول:

«على الطريق إلى لا هدف، يبللني رذاذ ناعم، سقطت عليّ من الغيم
تفاحة لا تشبه تفاحة نيوتن، مددت لألتقاطها فلم تجدها يدي ولم ترها
عيناي، حدّقت إلى الغيوم فرأيت نتفًا من القطن تسوقها الريح شئلاً، بعيداً
عن خزانات الماء الرابضة على سطوح البنايات وتدفن الضوء الصافي على
إسفلت يتسع ويضحك من قلة المشاة والسيارات، ربما من خطواتي الزائفة
تساءلت: أين التفاحة التي سقطت عليّ، لعلّ خيالي الذي استقلّ عني هو



الذي اختطفها وهرب قلت: أتبعه إلى البيت الذي نسكنه معاً في غرفتين متجاورتين، هناك وجدت على الطاولة ورقة كتب عليها بحبر أخضر سطر واحد: «تفاحة سقطت عليّ من الغيوم» فعلمت أن خيالي كلب صيد وفيّ».

الوصف في حقيقته لا بد أن يكون عملاً نثرياً يتبع المنطق، ويحكي قصة الأشياء مازجاً بين الأفعال والألوان والكلمات، أما الشعر فهو صيد الخيال الثمين، يقتنصه ويمسك به ليضعه بصمت أمامك، نابضاً بالحياة المتعينة في السطور الأولى، يقول درويش نثرًا «سقطت عليّ من الغيم تفاحة» ثم يأخذ في تحديدها بالسلب اعتماداً على المعلومات المدرسية، فهي لا تشبه تفاحة نيوتن، ويحكي كيف مدّ يده فلم يجدها ولم يرها بحواسه المباشرة، يسوق حينئذ بعض ما رآه بمنظوره المعتاد، خزانات على سطوح البنايات، تدفق الضوء على الأسفلت، يلعب الشوارع مجازياً فيجعلها تضحك وتوسع، لكنه لا يقوم بتشعيرها تماماً، ثم يعود ليتساءل بشكل معقول عن مصير التفاحة التي سقطت عليه، عندئذ يبتكر حكاية طريفة عن دنيا الشعراء وتصوراتهم الشارحة لرؤيتهم، يرجع إلى البيت ليجد خياله قد سبقه وسجل شعراً ما رآه، سجله بحبر أخضر مختلف، بكلمات أعيد ترتيبها في نسق تركيبي وموسيقي مغاير «تفاحة سقطت عليّ من الغيوم».

تأمل كيف تحولت العبارة الأولى حتى صارت شعراً، تقدمت التفاحة لتحتل مكان الصدارة ولتظفر بإمكانات التأويل اللامتناهية، فإذا كانت تفاحة نيوتن هي التي تلهمهم قانون الجاذبية، فإن تفاحة درويش هي التي تلهمهم قانون الشعرية، تأخر الفعل ليستقيم الوزن وتخف الحركة، ثم صار الغيم غيوماً ليكتمل الحضور، وانتفى كل ما عدا ذلك من حكايات الشوارع والطرق والأسفلت ومطاردة الخيال، تكثفت العبارة وسقيت بهاء

الموسيقى، الذي يضاهي في ثقله الماء النري، لتفجر الطاقة الكامنة في اللغة، ثم - وهذا هو المهم - أحيطت العبارة بسياج من الصمت لتحتمي من الشرثرة والأعشاب الضارة والتفاصيل الزائدة، أصبحت قطعة فنية في إطار من الصمت الجليل الذي يحيط بها ولا ينتهك حرمة محيطها الدلالي، هل يقدم لنا درويش في هذه القطعة نموذجًا مجسدًا لكيفية اقتناصه لصيد الشعر وكيفية إلغائه لحقول الشر المحيط به حتى يستوفي وجوده الفني الأخلاقي؟

محمود درويش لاعب النرد

كان محمود درويش، مثل عظماء الشعر في كل العصور، طفلاً سهاوياً مدهشاً، يحتفل بالحياة، ويغني لها، ثم يلعب مع الموت، ويطيل رفقته، شهد وهو في السابعة من عمره اجتياح قريته، وتشرذ أهلها، فشب يرضع من ثديين أحدهما يمنحه لبن العروية وغذاء الروح، والثاني ثدي ذئبة ضارية امتص منه بمرارة قطرات العهود القديمة والحديثة، وخلاصة الثقافة الإنسانية الشاردة، غير أن التحدي قد دفعه إلى إطلاق أول رصاصة شعرية في حروب المقاومة الضروس. كان قد اهتدى بحسه المتوفز إلى أسلوب اللمس بالشعر الذي برع فيه نموذج الأول نزار قباني، ولكنه لم يلبث أن واجه تيارات الحداثة والتجريد، ولم يستطع أن يظل بعيداً عنها فتحول عن بدايته الأولى ورفض أن ينشد مرة أخرى «سجل أنا عربي» مضحياً بشغف الجماهير بها وهاتفاً بهم: ارحمونا من هذا الحب وانتظروا منا أنضج أشكال الشعر، وكانت ثورة التجريد التي اكتسحت الفنون التشكيلية قد امتدت حرائقها إلى التعبير الشعري، لكن الشفرة السرية الفلسطينية كانت كفيلة بحفظ إشعاع التواصل الجمالي بينه وبين جمهوره ممتداً، فحقق المعادلة المستحيلة من مسيرته ومصيره في آخر قصيدة نشرها قبل أن يمثل لحضرة الغياب ويخونه قلبه للمرة الثانية والأخيرة وهو يهمس له: من أنا لأخيب ظن العدم؟ والقصيدة قطعة نادرة في فلسفة البساطة، وشعرية الذات التي تحتضن الكون بهشاشة مثيرة؛ إذ



تكشف أدق أسرارهِ براءة خطيرة، ويستهلها بقوله:

مَنْ أَنَا لِأَقُولَ لَكُمْ / مَا أَقُولُ لَكُمْ؟
وَأَنَا لَمْ أَكُنْ حَجَرًا صَقَلْتُهُ الْمِيَاهُ / فَأَصْبَحَ وَجْهًا
وَلَا قَصَبًا ثَقَبْتُهُ الرِّيحُ / فَأَصْبَحَ نَائًا
أَنَا لَاعِبُ النَّرْدِ أَرْبَحُ حِينًا وَأَخْسِرُ حِينًا
أَنَا مِثْلُكُمْ / أَوْ أَقَلُّ قَلِيلًا

حيث يقف الشاعر الذي يمتزج بصوت القصيدة دون مساحات فاصلة على الطرف المقابل لأحد تقاليد الشعر في وضع قناع النبوة منذ أبي الطيب حتى جبران، إلى أن تتجلى في صوت شاعر مصر الدرامي الفذ صلاح عبدالصبور في ديوانه الشهير أقول لكم ليعلن إنسانية الشعر الخالصة، بل ومجانيته التي يدين فيها للمصادفة البحتة، فما هو إلا لاعب نرد يربح جولة ويخسر أخرى، وما هو مثلنا أو أقل قليلًا.

بطاقة الختام

ولكي يقوم بتشعير هذا الموقف يعود إلى سيرته الأولى في تقديم نفسه ومراجعة هويته، مبرزًا أنه في يد الأقدار، وهو كلما أمعن في التواضع المعرفي والرقعة الشعورية ارتفع إلى آفاق عليا في مدارج العظمة قائلًا:

«وُلِدْتُ إِلَى جَانِبِ الْبَيْتِ / وَالشَّجَرَاتِ الثَّلَاثِ الْوَحِيدَاتِ كَالرَّهْبَاتِ
وُلِدْتُ بِلَا زَفَّةٍ وَلَا قَابِلَةٍ / وَسُمِّيتُ بِاسْمِي مُصَادَفَةً



وَأَتَمَعْتُ إِلَى عَائِلَةٍ / مُصَادَقَةٍ
وَوَرِثْتُ مَلَامِحَهَا وَالصِّفَاتِ / وَأَمْرَاضَهَا:
أَوَّلًا: خَلَلًا فِي شَرَايِينِهَا / وَضَفَطَ دَمٍ مُرْتَفِعٍ
ثَانِيًا: حَجَلًا فِي مُحَاطَبَةِ الْأُمِّ وَالْأَبِ / وَالْجَدَّةِ - الشَّجَرَةِ
ثَالثًا: أَمَلًا فِي الشِّفَاءِ مِنَ الْإِنْفِلُونِزَا / بِفَنجَانٍ بِأَبُونُجٍ سَاخِنٍ
رَابِعًا: كَسَلًا فِي الْحَدِيثِ عَنِ الظَّنِّي وَالْقَبْرِ..
كَانَتْ مُصَادَقَةً أَنْ أَكُونَ ذَكْرًا / وَمُصَادَقَةً أَنْ أَرَى قَمْرًا
شَاحِبًا مِثْلَ لَيْمُونَةٍ يَتَحَرَّشُ بِالْفَتَيَاتِ
وَلَمْ أَجْتَهِدْ / كَيْ أَجِدْ / شَامَةً فِي أَشَدِّ مَوَاضِعِ جِسْمِي سِرِّيَّةً.

فها هي بطاقة هوية أخيرة، تغلق مع البطاقة التي دخل بها دنيا الشعر دائرة العودة المكثفة للأسلوب الحسي لتشعير دلالات الحياة ومكاشفة معناها بطريقة سردية حميمة، يرتقي فيها إلى مستوى بلاغي أسر لا يتأبى على النقل إلى كل لغات العالم دون أن يفقد جوهره في تمثيل نبض الروح الإنساني الصادق.

الوحي اجتهاد

تشكل القصيدة الوداعية من خمسة مقاطع مطولة، يبدأ الشاعر كلاً منها بلازمة «من أنا لأقول لكم / ما أقول لكم»، وي طرح عددًا كبيرًا من المواقف الحياتية، والذكريات والتأملات على حافة السؤال، في مجموعة الدورات المتعاقبة في بنية مرنة، ولأن المقام لا يسمح لنا باستبطانها نكتفي بالإشارة إلى



سؤال الشعر الذي كان هاجسه الأول إذ يقول:

«إِنَّ الْقَصِيدَةَ رَمِيَّةٌ نَرِدُ / عَلَى رُقْمَةٍ مِنْ ظَلَالِ
تَشْعُ، وَقَدْ لَا تَشْعُ / فَيَهْوِي الْكَلَامُ / كَرِيشٍ عَلَى الرَّمْلِ
لَا دَوْرَ لِي فِي الْقَصِيدَةِ / غَيْرَ امْتِنَالِي لِإِبْقَاعِهَا
حَرَكَاتِ الْأَحَاسِيْسِ / حِسًّا يَغْدِلُ حِسًّا
وَحَدْسًا يُنْزِلُ مَعْنَى / وَغَيْبِيَّةً فِي صَدَى الْكَلِمَاتِ
وَصُورَةَ نَفْسِي الَّتِي انْتَقَلَتْ / مِنْ أَنَايَ إِلَى غَيْرِهَا
وَاعْتِمَادِي عَلَى نَفْسِي / وَخِنِييَ إِلَى التَّبَعِ
لَا دَوْرَ لِي فِي الْقَصِيدَةِ إِلَّا / إِذَا انْقَطَعَ الْوَحْيُ
وَالْوَحْيُ حَظُّ الْمَهَارَةِ إِذْ تَجْتَهِدُ.

الحس والحدس .. غيبوبة الأصداء، وجهد المهارة التي كانت تُسمَّى
الوحي هي فواعل الشعر عند درويش، وهي التي جعلته يعود لمنابعه وبراءته
الفطرية، فيتمثل مثل كبار المبدعين نشوة الإيقاع العميق؛ حيث ينبثق الشعر
الصافي بهندسة مذهشة فينقل صورة النفس إلى الغير ويضاعف ضوء الحياة
ويقهر الموت وهو يخاطبه برقة مذهلة: من أنا لأخيب ظن العدم؟!

صلاح فضل

- من مواليد قرية شباس الشهداء بوسط الدلتا في مارس 1938.
- حصل على ليسانس كلية دار العلوم - جامعة القاهرة عام 1963.
- عمل معيدًا بالكلية ذاتها منذ تخرجه حتى عام 1965.
- أوفد في بعثة للدراسات العليا بإسبانيا وحصل على دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة مدريد المركزية عام 1972.
- عمل في أثناء بعثته مدرسًا للأدب العربي والترجمة بكلية الفلسفة والآداب بجامعة مدريد منذ عام 1968 حتى عام 1972.
- تعاقد خلال الفترة نفسها مع المجلس الأعلى للبحث العلمي في إسبانيا للمساهمة في إحياء تراث ابن رشد الفلسفي ونشره.
- عمل بعد عودته أستاذًا للأدب والنقد بكليتي اللغة العربية والبنات بجامعة الأزهر.
- عمل أستاذًا زائرًا بكلية المكسيك للدراسات العليا منذ عام 1974 حتى عام 1977.
- أنشأ خلال وجوده بالمكسيك قسم العربية وآدابها بجامعة المكسيك المستقلة عام 1975.
- انتقل للعمل أستاذًا للنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية الآداب بجامعة عين شمس منذ عام 1979 حتى الآن.
- انتدب مستشارًا ثقافيًا لمصر ومديرًا للمعهد المصري للدراسات الإسلامية بمديرية إسبانيا منذ عام 1980 حتى عام 1985.

- اختير أستاذًا شرفيًا للدراسات العليا بجامعة مدريد المستقلة.
- اختير عضوًا شرفيًا بالجمعية الأكاديمية التاريخية الإسبانية.
- انتدب بعد عودته إلى مصر عميدًا للمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون بمصر منذ عام 1985 حتى عام 1988.
- اشترك في تأسيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي وعمل رئيسًا مناوبًا لها منذ عام 1989.
- اشترك في تأسيس جمعية حماة العربية ويعمل نائبًا لرئيسها.
- رئيس اللجنة العلمية لموسوعة أعلام علماء وأدباء العرب والمسلمين بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.
- حصل على جائزة البابطين للإبداع في نقد الشعر عام 1997.
- حصل على جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 2000.
- انتدب لتولي رئاسة مجلس إدارة الهيئة العامة للدار الكتب والوثائق القومية في يناير 2003 حتى مارس 2003.
- تم اختياره من كتاب الأهرام الدائمين في يوليو 2003.
- انتخب عضوًا في مجمع اللغة العربية في مصر في فبراير 2003.
- اختير مستشارًا لمكتبة الإسكندرية منذ عام 2003.
- عضو الهيئة الاستشارية لجائزة الشيخ زايد للكتاب منذ عام 2006.
- عضو مجلس أمناء جائزة حرية الصحافة بالبحرين 2010.
- اختير رئيسًا للجمعية المصرية للنقد الأدبي 2010.

من أهم مؤلفاته

- 1- من الرومانث الإسباني: دراسة وتبأذج 1974
- 2- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي 1978
- 3- نظرية البنائية في النقد الأدبي 1978
- 4- تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي 1980
- 5- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته 1984
- 6- إنتاج الدلالة الأدبية 1987
- 7- ملحمة المغازي الموريسكية 1988
- 8- شفرات النص، بحوث سيمولوجية 1989
- 9- ظواهر المسرح الإسباني 1992
- 10- أساليب السرد في الرواية العربية 1993
- 11- بلاغة الخطاب وعلم النص 1993
- 12- قراءة الصورة وصورة القراءة 1996
- 13- أساليب الشعرية المعاصرة 1995
- 14- عين النقد على الرواية المعاصرة 1997
- 15- أشكال التخيل 1997
- 16- نبرات الخطاب الشعري 1998
- 17- قراءة الصورة وصورة القراءة 1998
- 18- شعرية السرد 2002

- 19- تكوينات نقدية ضد موت المؤلف 2000
- 20- تحولات الشعرية العربية 2002
- 21- وردة البحر وحرية الخيال الأنثوي 2003
- 22- حواريات في الفكر الأدبي 2003
- 23- جماليات الحرية في الشعر 2005
- 24- الإبداع شراكة حضارية 2003
- 25- لذة التجريب الروائي 2006
- 26- شوقي شاعر العصر الحديث 2008
- ترجم من المسرح الإسباني
- 27- الحياة حلم لكالديرون دي لباركا 1978
- 28- نجمة إشبيلية تأليف لوبي دي فيجا 1979
- 29- القصة المزدوجة للدكتور بالمي، تأليف بويرو باينخو 1974
- 30- حلم المقل ودون كيشوت، تأليف بريو باينخو 1975
- 31- وصول الآلهة، تأليف بويرو باينخو 1977

المحتويات

الرقم	الصفحة
5	إهداء.....
7	مفتتح.....
13	الفصل الأول: شعرية العشق.....
23	الفصل الثاني: عالم من التحولات.....
28	من البراءة إلى الخطر.....
40	الخروج إلى شكل آخر.....
49	شوليت ما زالت تنتظر.....
62	انبهام الرؤيا وتشذر التعبير.....
77	الفصل الثالث: قراءات نصية.....
79	حالات الشعر والحصار.....
81	قصيدة درامية شاملة.....
84	لمسات الحداثة.....
86	سلام الشعراء.....
88	محمود درويش «كزهر اللوز أو أبعد».....



الرقم	الصفحة
89	المقهى والجريدة
91	العرس وشهوة الحياة
93	زهر اللوز
95	محمود درويش لا يعتذر عما فعل
96	في القدس / الحلم
98	أقول لاسمي
103	طباق الشعر والروح
104	سيناريو القصيدة
106	ضربات المرمى
107	ماذا يقول الشعر
110	يوميات «أثر الفراشة»
111	البنث / الصرخة
113	كقصيدة نثرية
114	الحوار مع الموت
117	اغتيال
119	ربيع سريع
122	صيف وشتاء
124	التسمية في الشعر
126	شظايا شعرية
128	ممسكاً بالعمود



الرقم	الصفحة
130	وصف الشعر
133	محمود درويش لاعب النرد
134	بطاقة الختام
135	الوحي اجتهاد
137	صلاح فضل - سيرة ذاتية



محمود درويش

حالة شعرية

إذا كان عمر الإنسان يحسب بالأيام والسنين ، فإن عمر الشاعر يحسب بما أبدعه ، وأنجزه من أعمالٍ شعرية يركب فيها ربح القلق ، ويغمض عينيه عن المحسوسات ليرى ما يريد.

من أجل ذلك .. كان تأمل ملامح شعرية محمود درويش العاشقة وتجلياتها المتحولة ، بعيني ناقد بصير، متعةً جمالية حقيقية ، تحاول اقتناص رحيقها ، المقعم بسحر اللغة ونشوة المغامرة وعطر الفن.

إن الكتاب يركز على تلك الخصوصية التي تميز بها محمود درويش .. حياة وإبداعاً .. فجاءت حياته نسيجاً لائحاً ملتحمًا مع تلك الأرض .. لم ينفصم

عنها ، ولم تتقطع وشائجها التي تربطها به .. وجاء إبداعه معبراً التلاحم في عشق دائم ، يتخذ آلاف الأشكال والرؤى والتحويلات عبر نصوص خالدة من الإبداع والتراث والواقع .. مشكلاً في كل الحالة المتفردة .. محمود درويش .. عبر فصول الكتاب الثلاثة (العشق) ، و(عالم من التحويلات) ، و(قراءات نصية) ..

Bibliotheca Alexandrina



0942472

الدار المصرية اللبنانية



6 222006 320119